STUDIEN ZUR GESCHICHTE

DER BAYERISCHEN MINIATUR

DES XIV. JAHRHUNDERTS

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
102. HEFT.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE
DER BAYERISCHEN MINIATUR
DES XIV. JAHRHUNDERTS.

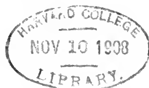
VON

Dr. FRANZ JACOBI

MIT 14 ABB. AUF 7 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908


HARVARD COLLEGE
NOV 10 1908
LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

Motto: Das Wichtigste beim Studium der Miniaturmalerei ist das liebevolle Eingehen auf das Kunstwerk bis in das kleinste Detail. — Riehl (A. Z. 1890).

Mag auch im 14. Jahrhundert, im Vergleich zur vorausgehenden Epoche, Wand- und Tafelmalerei erheblich zugenommen haben, so sind uns doch viel zu wenige von diesen Kunstschätzen erhalten, als daß wir uns von der Entwickelung der Malerei dieser Zeit eine genügende Vorstellung bilden könnten. Daher sind wir auch noch im 14. Jahrhundert genötigt, die Miniaturmalerei heranzuziehen, die uns aber dafür aufs beste den schrittweisen Entwickelungsgang der allmählichen künstlerischen Ausbildung erkennen läßt.

In vorliegender Studie nun hat es der Verfasser versucht, den Entwicklungsgang der bayerischen Miniaturmalerei dieser Epoche klar zu legen, und zwar vom Beginne des 14. Jahrhunderts an, bis zu den Mettener-Handschriften, die im Jahre 1414 einen markanten Höhepunkt in der Entwicklung bedeuten. Wenn sich hiebei der Verfasser vor allem auf die in der k. b. Hof- und Staatsbibliothek München befindlichen Handschriften beschränkte, so hat diese Begrenzung insoferne ihre innere Berechtigung, als sich eben in obiger Bibliothek weitaus die meisten Kostbarkeiten aus den verschiedensten ehemaligen Klosterbibliotheken Bayerns vorfinden, die wohl vollkommen hinreichend sein dürften, um von der Entwicklung der Miniaturmalerei ein befriedigendes Bild entrollen zu können, anderseits aber liegt ein äußerer Grund auch darin, daß der Ver-

fasser die Materialsammlung während seiner Universitätsstudienzeit in München erledigte.

Da ich mir nun zur Aufgabe gesetzt habe, den kunsthistorischen Werdegang der Miniaturmalerei zu skizzieren, so scheidet hiermit eine genaue und allseitige Erörterung und Beschreibung der einzelnen Codices von vornherein aus, so daß aus der großen Zahl von Handschriften überhaupt nur jene zur Sprache kommen können, die wirklich zur Fixierung einer Entwickelungsreihe geeignet sind. Auch von diesen Handschriften hinwiederum konnten natürlich nur einige besonders charakteristische Miniaturen ausgewählt werden. Gerade durch diese maßvolle Beschränkung dürfte das Bild der Entwickelungsreihe nur um so klarer sich gestalten, das durch Beiziehung größeren Materials zwar noch bunter und reicher, gewiß aber nicht deutlicher sich uns darbieten würde.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß ich mich keineswegs mit einer förmlichen Suche nach vielleicht zufällig erhaltenen Künstlernamen befassen wollte, da es sich in dieser Beziehung in der Miniaturmalerei nicht anders verhält als in den anderen Kunstzweigen dieser frühen Zeit: wo nämlich Namen, da fehlen nur zu gerne die nötigen Werke, um aus dem toten Namen eine lebensvolle Persönlichkeit gestalten zu können, und wo die Werke, da lassen sich Namen sehr oft nur künstlich dazu konstruieren. So erwähnt z. B. Sighart[1] rühmend einen gewissen Albertus Elsendorffer aus Kloster Prüfening. Wenn man dann aber den Werken dieses Malers nachzugehen versucht, dann findet man auf fol. 229 v. des cod. lat. 13 102 außer der Bemerkung, «anno domini 1384 illuminavi graduale ego Albertus Elsendorffer», im ganzen Codex nur etwa 19 kleine Miniaturen auf Goldgrund, von denen besonders eine Initiale mit einem Franziskus-Bildchen auf fol. 178 v., sowie eine kleine Kreuzigungsdarstellung auf fol. 179 zwar ganz zierlich gezeichnet und sorgfältig laviert sind, keineswegs aber die Normalleistungen vom Jahre 1384 übersteigen, ja dieselben fast kaum vollkommen er-

[1] Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern. München 1862, II, 413.

reichen. Also stehen auch hier wieder Künstlername und Werk in keineswegs glücklichem Verhältnis. Von derlei fruchtlosen Namen-Forschungen sehe ich daher in vorliegender Studie ab, in deren ersten Abschnitt ich die Miniaturen der geistlichen Handschriften behandle, dem ich dann als zweiten Abschnitt die der weltlichen Handschriften entgegensetze. Insofern eine große Anzahl der zu behandelnden Handschriften-Miniaturen mehr oder minder einen didaktischen Charakter zeigen, dürfte vorliegende **kunsthistorische** Studie auch für die **Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Lehr- und Veranschaulichungsmittel** von Interesse sein.

Endlich erübrigt mir noch die angenehme Pflicht, ehrerbietigst meines hochgeschätzten Lehrers zu gedenken, des hochverehrten Herrn Universitäts-Professors Dr. Berthold Riehl, dem ich die Anregung zu vorliegender Studie verdanke, die von der philosophischen Fakultät der k. b. Ludwig-Maximilians-Universität München als Inaugural-Dissertation acceptiert wurde.

I. ABSCHNITT.

DIE GEISTLICHE HANDSCHRIFTENILLUSTRATION.

---

1. Kapitel.

Die Miniaturen der liturgischen Handschriften.

Wenn ich an die Spitze meiner Untersuchungen die Miniaturen der liturgischen Handschriften setze, so gründet das gänzlich in der Natur letzterer. Wie nämlich während des ganzen Mittelalters die Texte der liturgischen Bücher als höchste Heiligtümer galten, an denen man es, vor allem in der ersten Hälfte des Mittelalters, keineswegs gewagt hätte, auch nur das geringste zu ändern, im Gegenteil, die man in ehrfurchtsvollster Verehrung und größter Hochachtung mit allen erdenklichen Kostbarkeiten, mit Gold und Silber geschmückt, so hat sich diese heilige Scheu und mit ihr ein gewisser konservativer Sinn, am alten Erbe der Väter etwas zähe festzuhalten, auch auf die bildliche Ausschmückung fortgepflanzt. Infolgedessen schließen sich die Miniaturen dieser Handschriften gerne sehr eng an die vorausgehende Epoche an, wodurch die jeweiligen Uebergangsstadien von einer älteren zu einer neueren Richtung immer sehr scharf zum Ausdruck kommen. Aus der großen Zahl bemerkenswerter Miniaturen liturgischer Handschriften will ich hier, fast mehr als Einleitung, nur andeutungsweise einige wenige charakteristische Werke herausgreifen, einerseits, um an ihnen ihre allmähliche Entwicklung zu zeigen, anderseits aber besonders deshalb, um später dann den scharfen Konstrast wirkungsvoller hervorheben zu können, der zwischen der liturgischen und geistlich-didaktischen Handschriften-Illustration besteht.

Als charakteristisches Denkmal für die Uebergangsepoche vom 13. ins 14. Jahrhundert tritt uns ein reich illustriertes Passauer Psalterium[1] (cod. lat. 16137) entgegen, das mit den üblichen Kalenderbildern beginnt, und am Anfang jeder der zehn Psalmen-Abschnitte eine große Bildinitiale trägt. Die kunsthistorische Bedeutung dieser Miniaturen stellt uns sofort ein Vergleich von fol. 1 mit fol. 49 klar vor Augen.

Fol. I zeigt auf reichem Goldgrunde die Initiale «B», noch ganz traditionell aus breiten, flächenhaften Bändern geschlungen, die teilweise in kleine, umgestülpte Laubblättchen ausmünden, teilweise in lebhafte, aber ebenfalls noch vollkommen flächenhaft behandelte Droleries übergehen, die infolge der aufgesetzten weißen Pünktchen fast an die Nägel der Ledertechnik erinnern möchten. In der oberen Ausbuchtung des Buchstabens sitzt ein Bischof an seinem Schreibpult, während unten König David die Kithara anschlägt. Diese beiden Figürchen zeigen noch klar den direkten Anschluß an das 13. Jahrhundert, schon durch ihre äußerst steife Haltung und den manieriert gezackten Mantel, noch mehr aber durch die rohe, unbeholfene Konturenführung und die überaus grelle Farbengebung. Sehr interessant ist es nun zu beachten, daß sich in demselben Codex, von der gleichen Hand gefertigt, auf fol. 49 eine Miniatur findet, die bereits das beginnende neue Jahrhundert ankündigt. Schon die fast vollständige Loslösung des Ornaments von der Initiale, die ja bei fol. 49 bereits nur mehr als Rahmen für die Michaelsdarstellung benützt wird, läßt auf die fortgeschrittenere Zeit schließen, obwohl hier der Zusammenhang zwischen Bild und Rahmen wenigstens noch äußerlich erhalten bleibt durch den Drachen, der als Bestandteil der Initiale Q zu Füßen des Engels liegt. Wenn Janitschek[2] meint, mit dem allmählichen Loslösen des Ornaments vom Buchstaben würde in der Initialkunst der unaufhaltsame Verfall herbeigeführt worden sein, so glaube ich, daß diese Läuterung und Reinigung eigentlich nicht als Rückschritt sondern eher als Fortschritt angesehen

[1] Aehnlich Psalterium: cod. lat. 15909 aus Kloster Nonberg und Psalterium; cod. lat. 13112 aus Regensburg.

[2] H. Janitschek, Die Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1889. S. 170.

werden muß, denn gerade in dieser Reinigung zeigt sich eben das neue Wollen der Zeit, das Streben des Miniators nach Klärung. Am besten kommt dieses Ringen nach Neuem zum Ausdruck durch die Gestalt des Erzengels Michael, der zwar noch in ziemlich schematischer, ja in ganz paralleler Anordnung Lanze und Szepter führt, aber doch schon mit versuchter Grazie auf dem Drachen tänzelnd daherschwebt, obwohl ja gerade dieses Schweben am allerwenigsten zur Situation paßt. Aber das ist eben der Charakterzug jeder Neuerung, daß sie das Neue bis ins Extrem zu verwerten sucht, — daher auch die fast übertriebene Schlankheit und die überaus leichte Bewegung bei unserem Erzengel. Einen recht altertümlichen Eindruck hingegen macht nebenan das einzige aus einer erhöhten Wellenlinie heraussprossende, fein gezackte Blatt, Berg und Baum symbolisierend. So hat sich also in dieser prächtigen, mit Gold und hell leuchtenden Farben bunt ausgestatteten Handschrift Altes und Neues friedlich verbunden.

Eine Fortsetzung in der Entwickelung bietet uns ein Gebetbuch für Nonnen (cod. germ. 101) aus Kloster Nonberg bei Salzburg, in dem uns etwa 21 Miniaturen in Deckmalerei die ganze Passion Christi vor Augen führen. Trotzdem dieses Buch nur für den gottesdienstlichen Privatgebrauch — wohl der dortigen Aebtissin — bestimmt war, zeigen seine leider nicht mehr sonderlich gut erhaltenen Miniaturen doch wieder die große Pracht, mit der man die liturgischen Bücher insgesamt auszustatten liebte. Stilistisch besonders interessant ist die «Oelbergszene» fol. 20 v., die den Miniator veranlaßt, sich in einer Landschaft zu versuchen; aber wie einfach und bescheiden gibt er nicht als Surrogat für einen Berg nur eine sackähnliche Bildung, während wieder nur ein einziger Baum mit ornamental eingezeichneten Blättern den Oelgarten anzudeuten hat. Von der Gruppe der schlafenden Jünger klingt wohl der gutmütige Petrus, der seinen Kopf ermattet in die Arme stützt am meisten an die Natur an. Selbst ein schwacher Versuch, Ausdruck in das Gesicht zu legen, läßt sich nicht verkennen, freilich ist das nur in der rein mechanisch äußerlichen Weise erreicht, daß die Augen sehr knapp in die Augenwinkel gerückt und etwas nach oben gedreht sind, woraus

dann dieses ungünstige Aufschielen Christi zum trostspendenden Engel (fol. 20 v.) resultiert.

In gleicher Weise ist die geistige Verbindung zwischen Christus und Pilatus (fol. 27 v.) hergestellt, welch letzterer besonders durch seine weichen anmutigen Bewegungen erfreut, wie er gerade in wirklich geschickter, dem Leben getreu abgelauschter Weise den linken Daumen in seinen Rock stützt — ein Motiv, das auch in gleichzeitiger Plastik sich öfters findet[1] — während er sich, mit dem rechten Zeigefinger seinen Urteilsspruch unterstützend, zu Christus wendet.

Sehr lehrreich sodann ist auf fol. 44 v. die «Auferstehung Christi». Der Heiland ist als Hauptperson der Darstellung nach damaliger Sitte viel zu groß gegeben im Verhältnis zu den kleinen in eleganter Lage vor dem Grabe schlafenden Soldaten, von denen der eine nicht einmal aufwacht, trotz des gewaltigen Trittes, den ihm der Auferstandene versetzt. Ringelpanzer und Lederhut der Wächter, die großzügigen langen einfachen Falten, die an Stelle der früher stark manirierten Faltenbrüche getreten, kurz die Beschaffenheit der gesamten Tracht und Rüstung lassen das Werk mit voller Sicherheit in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts setzen. Was die Technik betrifft, so glaube ich, daß gerade diese Darstellungen sich ganz gut mit der Glasgemäldetechnik damaliger Zeit in einen gewissen Zusammenhang bringen lassen. Die stets dick geführten Hauptkonturen der Miniaturen nämlich legen einen Vergleich mit den dicken Bleilinien der Glasbilder sehr nahe.[2]

Von demselben Miniator dürften wohl auch die am Schlusse des Codex eingeklebten vier Darstellungen sein, — «Verkündigung Mariens» auf fol. 173, «Geburt Christi» fol. 174, die «hl. drei Könige» fol. 175 und die «Kreuzigung» fol. 176 — wenn auch diese letzteren sicherlich erst etwas später gefertigt wurden, wie aus der viel feineren Haar- und Bartbehandlung, besonders bei dem knieenden König (fol. 175), sowie aus der edleren Faltengebung zu schließen ist.

---

[1] Vergl. z. B. das Grabmal Berthold v. Henneberg † 1330. Bayer. Nationalmuseum München, Raum 6, Nr. 8.

[2] Vergl. z. B. die «Auferstehung» der Glasgemälde aus der Regensburger Minoritenkirche, Bayer. Nationalmuseum, Saal 5.

So bedeuten also auch die Miniaturen dieser Handschrift einen weiteren Schritt zur Natur.

Fortschreitend auf dieser Bahn folgt ein Antiphonarium (cod. lat. 23046) in Großfolio mit fünf großen Initialen, das außer diesen noch auf fol. 144 in roher Ausführung das Bild von St. Bernhard und das einer Nonne mit folgender Umschrift zeigt: «Sanctus Bernardus, Dominus noster Jesus Christus, ipse erit merces vestra, fiat, fiat. Finis adest operis mercedem posco laboris, et quae me scribebat, Adelhaid nomen habebat.» — Nun ist zwar damit eigentlich nur gesagt, daß diese Nonne Adelhaid diesen Codex geschrieben hat, ob aber auch die Miniaturen von ihr stammen, das ist in obiger Umschrift nicht ausgedrückt, indes ist es ja möglich, daß die vier Miniaturen auf fol. 26, 37 v., 48 v. und 57, nämlich die «Geburt Mariens», «Erzengel Michael», «St. Ursula mit den 10000 Jungfrauen» und «die Heiligen unter dem Schutzmantel Mariens» dieser Adelhaid zugeschrieben werden können, sicherlich aber ist die Darstellung der Begegnung Mariens mit Elisabeth (fol. 1) nicht von der gleichen Hand wie die übrigen, sondern bedeutend jünger, wie wir noch sehen werden. Im übrigen kann es ja für die Betrachtung des Entwicklungsganges vollständig gleichgültig sein, wie sich die schaffende Hand gegenannt. Das Wichtigste ist es für uns, in den Miniaturen dieser Handschrift den Fortschritt zu beachten, der uns am sichtlichsten entgegentritt in einem Vergleich der Michaelsdarstellung auf fol. 37 v. mit einer Darstellung gleichen Themas in dem bereits oben betrachteten Passauer Psalterium (cod. lat. 16137 fol. 49). In letzterer Handschrift trägt der kämpfende Michael nur ein leicht umgeworfenes Gewand — jetzt aber ist er mit einem starken, für St. Michael charakteristischen Harnisch gepanzert; dort berührt St. Michael noch kaum den Boden, sondern auf den Zehenspitzen tänzelt er leicht auf dem Hals des Drachen umher — jetzt dagegen tritt er mit voller Kraft auf sein Opfer; dort stützt er sich noch förmlich auf seine Lanze, die er senkrecht, ohne jeglichen Kraftaufwand durch den Rachen des Ungeheuers hindurchsteckt, ja St. Michael achtet gar nicht auf das, was er tut, sondern gleichgültig blickt er aus dem Bilderrahmen heraus, dem Beschauer entgegen —

in unserer Handschrift hingegen hat der Miniator vollstes Leben zu entwickeln versucht. In gespannter Aufmerksamkeit, fest und sicher seine Lanze mit beiden Händen fassend, stößt sie Michael schräg seinem Opfer durch den Rachen und zwar mit solcher Wucht, daß das Ungeheuer vor Schmerz sich windet, weit seinen Rachen aufsperrt und Blut ausspeit, Blut vergießt in großer Menge. Ja in echt bayerischer Weise läßt der Miniator sogar das Blut über den Bildrahmen heraus auf das weiße Pergament fließen. Doch damit ist die bayerische Erzählungslust noch lange nicht befriedigt; von der rechten Seite herab sehen wir, von einem Engel entsendet, zwei schwarze Teufelchen springen, um von dem Drachen aufgenommen zu werden. Leider ist das Ganze in greller Farbe und flüchtiger Zeichnung etwas derb und ungeschlacht gegeben, aber über alle diese technischen Schwächen und Fehler sieht man schließlich gerne hinweg, wenn man in diesen, etwa gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Miniaturen die Würze bayerischen Humors und bayerischer Erzählungslust kostet.

In Gegensatz zu den übrigen Miniaturen des Codex ist die Darstellung auf fol. 1 etwas später, etwa um 1365 anzusetzen. Auf rotem Grund liegt die Initiale «A», in welcher die Begegnungsszene Mariens mit Elisabeth dargestellt ist. Beide Frauen umarmen sich vor Freude über ihr Glück, und in naiv mittelalterlicher Weise ist auf Elisabeths Schoß der kleine Johannes aufgemalt, wie er knieend die Händchen erhebt, um dem im Schoße Mariens sitzenden Jesusknaben zu huldigen. Hier bietet sich uns der Fortschritt in jeder Beziehung dar. Wie innig tief empfunden ist nicht schon die Auffassung als solche, die nur im Zusammenhange mit der tief innerlichen, mystischen Literatur des 14. Jahrhunderts vollständige Würdigung erfahren kann. Und dieser zarten Auffassung suchte der Miniator auch eine entsprechend zarte Form zu verleihen, eine Form, die zart in der Zeichnung — da brauchen wir nur diese weichen Gesichtchen der beiden hl. Frauen betrachten, oder die beiden auf dem Schoß minutiös gezeichneten Kindlein — zart in der weich herabfließenden und sanft am Boden auffallenden Gewandung, zart in der Farbengebung, wie die feinen Nuancen im Kleide, oder die fein aufgesetzten hellen Lichter in den Ge-

sichtern ersehen lassen, — alles das aber im schärfsten Kontrast zur Vergangenheit.

Eine weitere Neuerung zeigt diese Miniatur im Ornament. Die Initiale, die früher in ihrem Gerüste das Ornament selbst getragen, oder doch wenigstens in ihre Füllung Ornamente aufgenommen, hatte sich, wie wir schon gesehen, fast vollkommen vom Ornament losgelöst, jetzt aber läßt dieselbe als Ersatz dafür mit Vorliebe eine große Ranke aus ihrem Gerüst herauswachsen, die sich oft über das ganze Blatt hin verzweigt. Das Rankenornament selbst greift zwar schon etwas naturalistische Blumen, Blumenkelche und Blätter auf, stilisiert dieselben aber immer sehr stark, und bleibt noch gänzlich in dem flächenhaften Stil, ohne auch nur im geringsten plastisch hervortreten zu wollen. Durch die gedämpfteren, der scharfen Konturen öfters entbehrenden Farben wird eine höhere malerische Wirkung erzielt.

Dem Ende des Jahrhunderts führt uns ein Graduale (cod. lat. 23286) entgegen, das in seinen zehn verschiedenen, sehr prächtigen Initialen zum Teil das bringt, was den vorausgehenden Miniaturen noch gemangelt (cf. z. B. fol. 184v.). Die bei früheren Randleisten noch stets bandartig behandelten Blätter und Stengel haben sich jetzt schon etwas mit Saft und Kraft gefüllt und zeigen bereits Rundung und plastischen Ausdruck. Farbengebung und Zeichnung lassen wohl auf bayerische Herkunft schließen.

Einen würdigen Abschluß findet die liturgische Handschriftenillustration des 14. Jahrhunderts mit einer Bibel aus Kloster Diessen am Ammersee (cod. lat. 5520). Das Titelblatt (fol. 1) schmückt eine überaus prächtige Initiale «P», unter welcher der hl. Ambrosius sitzt, bartlos, eine schwarze Mütze auf dem Haupte, eingehüllt in einen langen blauen Mantel, der in schönen langen Falten zu Boden wallt, die Hand zum Lehren bereit. Das feine Gesichtchen des Ambrosius läßt die Höhe der technischen Fertigkeit ausgezeichnet erkennen, sowohl durch die scharfe Zeichnung, wie durch die zarte Farbengebung.

Auch hier läuft wieder von der Initiale eine Ranke aus, die sich über das ganze Blatt hin erstreckt. Neu ist, daß sich in diese naturalistische Randleiste zwei Prophetenbilder elegant

eingeflochten finden, während aus der endenden Ranke wie aus einem Blütenkelche «Isaias» herausssprоßt. Diesen drei Prophetenbildern sucht der Miniator durch schön gewellten Bart und sattes dunkles Inkarnat, sowie durch kleine Fältchen und einige Runzeln einen individuelleren Zug zu verleihen. Höchst bezeichnend für diese Handschrift ist es, daß nur diese erste Seite so prächtig ausgestattet ist, gleichsam als Repräsentant des Ganzen, als goldene Pforte zum Heiligtum.[1]

Diese einleitende Betrachtung ausgewählter Miniaturen möge nun genügen, um, als Grundlage für die weiteren Untersuchungen, den Grundcharakter der liturgischen Handschriften hervorzuheben.

In erster Linie sehen wir also, daß, wenn auch ein langsamer und zögernder, so doch immerhin ein steter Fortschritt auch in der Entwicklung der Miniaturen der liturgischen Handschriften zu verzeichnen ist. Sodann wird uns durch obige Erwägungen vollkommen klar, daß der Hauptzweck dieser Miniaturen fast lediglich ein rein repräsentativer ist, daß es nämlich dem Miniator hauptsächlich nur darauf ankommt, für die liturgischen Bücher einen geziemenden Schmuck zu schaffen. Innig hängt endlich wohl damit auch zusammen, daß bei diesen liturgischen Werken fast ausschließlich die Deckmalerei in Anwendung kommt, da eben bunte Farben und reiches Gold, selbst bei geringerer sorgfältiger Ausführung, doch immer am geeignetsten sind, äußere Pracht und bestechenden Glanz zu verleihen.

[1] Von Kanonbildern ans dem Ende des 14. Jahrh. seien noch genannt fol. 20a des cod. lat. 11 311 aus Polling und fol. 136v. des cod. lat. 11004 ans Passau, beide aber von geringer historischer Bedeutung. Sodann möchte ich noch hinweisen auf ein wohl in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. gefertigtes Graduale der Münchener Universitäts-Bibliothek (Ms 156), in dem sich auf fol. 2 eine große, leider weniger gut erhaltene Initiale «A» auf gemustertem Goldgrund findet, die besonders durch ihre interessanten Inschriften unsere Beachtung verdient. Den Querbalken des «A» bildet eine von einem Engel getragene Bandrolle mit der Aufschrift: «Hy tres scripserunt, librum nobis dederunt. Quorum sit munus, deus almus trinus et unus». Zwei andere Engel musizieren. Auf der Bandrolle sitzt Gott Vater. Unten adorieren drei Männer, die bezeichnet sind als:

«Johannes d'Perchhausen»
«Otto d'Wartenwerch» und
«Johannes d'Beyrstat». —

2. Kapitel.

Die Miniaturen der geistlich-didaktischen Handschriften.

a) Die Biblia pauperum.

Dem ersten Kapitel über Miniaturen liturgischer Handschriften, setze ich in einem zweiten Kapitel die der geistlich-didaktischen Handschriften gegenüber. Wie sich nämlich schon der Text der liturgischen Handschriften wesentlich vom Texte der geistlich-didaktischer Handschriften unterscheidet, so besteht auch in der bildlichen Ausschmückung beider naturgemäß der schärfste Gegensatz. Dieser letzteren Gruppe sind hauptsächlich beizuzählen, vorerst die Biblia pauperum, sodann die Specula humanae salvationis, und endlich die Legenden.

An die Spitze setze ich die Biblia pauperum. Auf Ursprung und Geschichte dieser Handschriften und ihre Miniaturen näher einzugehen, kann nicht die Aufgabe dieser Studie sein, sondern ihr Ziel geht dahin, einerseits die Biblia pauperum in ihrer charakteristischen Stellung und ihrem Gegensatz zu den liturgischen Handschriften zu beleuchten, anderseits gerade an der Hand einer Reihe von Biblia pauperum den kunsthistorischen Werdegang in Auffassung und Darstellung zu verfolgen, da sich wohl keine Handschriftengattung hierzu besser eignen dürfte, als eben diese, schon deshalb, weil uns von den Armenbibeln noch relativ viele Exemplare erhalten sind.

Bevor wir jedoch an unsere Ausführungen gehen, müssen wir uns über Wesen und Zweck der Biblia pauperum

einigermaßen klar sein. Die Biblia pauperum sind eigentlich Darstellungszyklen der gesamten Heilsgeschichte, angefangen von der «Verkündigung Mariens» bis hinauf zur «Krönung Mariens» oder bis zum «Jüngsten Gericht» und zwar in der Weise, daß den 28—36 Darstellungen aus dem neuen Testamente je zwei Archetypen aus dem alten Testamente gegenüber gestellt werden, unter Beifügung von je vier diesbezüglichen Prophetenbildern. So haben wir z. B. bei der Darstellung der Erscheinung Christi nach seiner Auferstehung vor Magdalena als Archetypen, «Daniel in der Löwengrube», sowie das «Wiedersehen von Braut und Bräutigam» aus dem hohen Lied (cap. 3). Die einzelnen Darstellungszyklen nun stimmen im allgemeinen bei sämtlichen Biblia pauperum überein, nur daß je nach Neigung bald mehr die eine, bald die andere Seite des Erlösungsprozesses betont wird. Der eine Bearbeiter legt, wie Schreiber[1] kurz sagt, bei der Vermehrung der Darstellungen mehr Gewicht auf die Wunder Christi, ein zweiter sucht die Freuden und die Seligkeit weiter auszumalen, ein dritter fügt einige Szenen aus dem Leben der Jungfrau hinzu, ein vierter führt die Leidensszenen des Heilandes in größerer Ausführlichkeit vor Augen».

Aus dem Wesen nun läßt sich auch auf den Zweck der Biblia pauperum schließen. Zwar wurde gerade diese Frage nach dem Zwecke in der verschiedensten Weise beantwortet, nach meiner Ansicht aber ist die zuverlässigste Lösung darin zu finden, daß diese Biblia pauperum einem rein didaktischen Zwecke dienten, daß sie eben eigentlich Schulbücher, Lehr- und Veranschaulichungsmittel in den mittelalterlichen Schulen waren. Natürlich war nicht jeder einzelne Schüler im Besitze eines solchen Werkes, sondern die Exemplare waren wohl nur spärlich vorhanden, da ja der Kaufpreis für illustrierte Bücher in damaliger Zeit ein ziemlich hoher war, wie wir aus erhaltenen Rechnungen ersehen können.[2] Nur mit dieser einen Zwecksbestimmung als Lehrmittel scheint mir das ganze Wesen dieser Biblia pauperum, ihre zum Teil sehr auffallende Uebereinstimmung, sowohl in Anlage und Ausführung, als besonders

[1] Schreiber, Biblia pauperum, Straßburg 1903, S. 26.
[2] A. Schultz, deutsches Leben im 14. und 15. Jahrh. Wien 1892.

im Texte, verständlich zu sein. Indes ist aber diese Uebereinstimmung in der Darstellung doch nicht so groß, daß man diese Handschriften gar als förmliche Malerbücher, analog den griechischen Malerbüchern betrachten dürfte, wie Laib und Schwarz[1] behauptet. Eine solche Anschauung würde ja schon dem innersten Wesen des deutschen Volkes, seinem mächtig ausgebildeten Drange nach Individualisierung vollkommen widersprochen haben. Außerdem würden die den einzelnen Zyklen beigegebenen Texte, die, wie wir später sehen werden, oft den innern Zusammenhang zwischen Typus und Antitypus didaktisch klar legen, in einem eigentlichen Malbuche wohl nur schwerlich Existenzberechtigung finden können. Noch deutlicher offenbart sich uns Wesen und Wert dieser Biblia pauperum, wenn wir ihr Verhältnis zu den kompletten Bibeltextausgaben damaliger Zeit schärfer ins Auge fassen. Jegliche Sucht nämlich, pompös dekorativ zu wirken, wie wir das bei den liturgischen Handschriften durchwegs finden, legen diese Handschriftenillustrationen vollkommen ab. ja im Gegenteil, oft sind sie so flüchtig und lässig gefertigt, daß ihr Hauptzweck gewiß nicht ein repräsentativer, sondern einzig ein belehrender, ein didaktischer gewesen sein kann. Die Zeichnungen dieser Handschriften sind aber gerade deshalb so interessant, weil sie die persönlich-künstlerische Freiheit des Miniators nicht mehr in so enge Fesseln legen, wie das bei den liturgischen Handschriftenminiaturen der Fall war. Gerade das Betonen der individuellen Differenzen bei aller, teils auf Tradition, teils auf gemeinsame Vorlage zurückzuführender Uebereinstimmung, dürfte eben das Interessanteste und zugleich auch Wichtigste beim Studium dieser Handschriften sein.

Um nun die kunstgenetische Entwicklungslinie dieser Biblia pauperum zu zeichnen, habe ich mir eine Darstellung ausgewählt, die in a l l e n diesen Handschriften enthalten ist. — «Daniel in der Löwengrube» — weil gerade bei der Betrachtung gleicher Darstellungen bei verschiedenen Künstlern verschiedener Zeiten am deutlichsten die Differenzen und charakteristischen Punkte zum Vorschein kommen. Zudem wird

[1] Laib u. Schwarz, Biblia pauperum, Zürich 1867, Seite 20.

ja diese eine Darstellung jedesmal vollkommen hinreichend sein, den Entwickelungsstand der einzelnen Codices zu fixieren. Vor allem die «Daniels-Szene» aber scheint mir für eine genaue Erörterung deshalb äußerst günstig, weil dieses Thema in besonders hohem Grade dem Miniator reichlichen Stoff bot, seine Phantasie anzuregen und frei zu schaffen. Ueberhaupt kann man durchwegs beobachten, daß die Szenen aus dem alten Testamente die Miniatoren zu viel freierem, künstlerischem Schaffen anregten, als die des neuen Testamentes. Die große Vorliebe, mit welcher unsere Künstler später dann an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert nach Szenen aus dem alten Testamente greifen, ist demnach wohl nicht eine gänzliche Neuheit, sondern wurzelt, wenn auch nur keimhaft, in dem 14. Jahrhundert. Zur vollen Würdigung der Darstellungsart nun scheint mir ein ganz kurzes Eingehen auf das darzustellende Thema notwendig zu sein. Letzteres war den Miniatoren bereits von den Skriptoren bei den einzelnen Szenen, die in den Armen-Bibeln illustriert werden sollten, in knappen Worten angegeben. So heißt es z. B. bei unserer Danielszene: «Legitur in Daniele cap. 14: quod cum missus fuisset in lacum leonum nec eum leones occiderunt, mane facto rex venit ad lacum, cum videret Danielem, si adhuc viveret? Quem cum vidisset, gavisus est.» Und dann folgt sogleich die Erklärung, wie diese Szene in Zusammenhang zu bringen sei mit der «Erscheinung des auferstandenen Christus vor Magdalene:» «Rex iste Mariam Magdalenam demonstret, quae mane veniens ad monumentum, et postea dominum suum videns, a mortuis resurexisse gavisa est valde. Daniel autem Christum figurabat.»

In diesen Worten war also dem Miniator fast der ganze Vorwurf gegeben bis auf die «Habakuk-Geschichte». Doch was diese letztere betrifft, so ist wohl als sicher anzunehmen, daß der mittelalterliche Miniator dieselbe bereits kannte, sei es aus mündlicher Tradition, sei es aus direkten Vorlagen. Uebrigens brauchte er ja nur in der Bibel das 14. Kapitel des Propheten Daniel aufzuschlagen, — die Kapitelangaben finden sich ja bei allen Bildtexten, — wo ihm dann von Vers 29 ab in der besten Weise jeglicher Aufschluß gegeben war.

Wie hat sich nun der mittelalterliche Miniator diese Szene

in seiner Phantasie zurechtgelegt, und wie bringt er dieselbe zur Darstellung?

Den Anfang unserer Erörterungen soll eine Biblia pauperum (cod. lat. 23425) mit 29 Bilderzyklen bilden, die nach einer Notiz auf fol. 1 der Regensburger Kanoniker Wolfgang Ebner im Jahre 1431 seiner Pfarrbibliothek schenkte. Auf fol. 7 der Handschrift finden wir nun unsere Danielszene dem Zyklus als längliches Bildchen eingegliedert, umrahmt beiderseits von einer einfachen Linie, mit einem Rundbogen bekrönt (Abb. 1). Im Anschluß an das Thema wäre nun der Miniator genötigt gewesen, eine «Löwengrube» zu bilden. Natürlich hat aber unser mittelalterlicher Maler keine Ahnung von einer orientalischen [1] Löwengrube, sondern er stellt sich unter derselben ein mittelalterliches Gefängnis in Gestalt eines mächtigen Turmes vor. Von dieser Vorstellung beherrscht, scheidet er nun die ganze Bildfläche durch den Turm in zwei Hälften, und, damit dieser abgetrennte rechtseitige Raum in unserer Phantasie doch einigermaßen die Vorstellung einer Löwengrube erzeugen soll, setzt er in denselben zwei Tierchen, die man aber eher für zwei kleine Hunde oder Kätzchen halten könnte, besonders wenn man mehr auf Kopf und Körper sieht, während höchstens der lange dünne Schwanz mit den endenden Haarbüscheln in ihnen schließlich zwei Löwen ahnen lassen könnte. Gewiß schöpfte dieser mittelalterliche Maler seine zoologischen Kenntnisse nur aus mündlicher oder bildlicher Ueberlieferung, ohne jemals einen Löwen in natura gesehen zu haben, denn sonst würde ihm sicherlich nicht in so recht kindlich naiver Weise gerade dieser Büschel-Schwanz als oberstes Charakteristikum eines Löwen geschienen haben. Näher ist die «Löwengrube» in keiner Weise gekennzeichnet, ja selbst der Turm ist nur in der allerprimitivsten Art mit einigen wenigen Strichen flächenhaft in Umrißlinien angedeutet, ohne jede plastische Wirkung, bloß der untere Dachrand zeigt einen ganz minimalen Anlauf zum Versuche einer stereometrischen Raumwirkung.

[1] Schuster-Holzhammer, Handbuch zur bibl. Geschichte. Freiburg 1906. 1. Band. Seite 925 Anm.

Und jetzt zur Szene selbst: Rechts oben kommt aus einer zickzackförmig gezeichneten Wolke Habakuk hervor und bietet dem Daniel Korb und Kanne dar, um ihm das Leben zu erhalten. Daniel streckt in nicht gerade ungeschickter Geste flehend beide Hände aus, während der König mit seinem Gefolge vor dem Turm erschienen, um zu sehen, ob Daniel noch am Leben. Schon in der ganzen Auffassung zeigt sich uns die noch äußerst primitive Kunst, die uns höchstens durch ihre kindliche Naivität erfreuen kann. In gleicher Weise steckt auch die Perspektive noch in den allerersten Kinderschuhen, wie die rein mechanisch übereinander gezeichneten Köpfe der königlichen Begleitung deutlich erkennen lassen. Die bis zum Boden reichenden Gewänder, die völlig in der Luft hängenden Figuren, sowie die äußerst unbeholfene, unkolorierte Federzeichnung berechtigen vollkommen, diese Handschrift an den frühesten Anfang des Jahrhunderts zu setzen, im Gegensatz zu Schreiber,[1] der dieselbe sogar um 1340—1350 entstanden wissen will.

Einen Fortschritt, wenn auch einen sehr geringen, zeigt eine Biblia pauperum (cod. lat. 4523), die laut einer Bemerkung auf fol. 48 aus Benediktbeuren stammt. Dieser Codex ist ebenfalls wie der vorige mit Federzeichnungen geschmückt, und zwar hat sich der Bilderkreis um zwei Zyklen erweitert. Die Handschrift läßt sogleich erkennen, daß wir es hier mit einer Kopie zu tun haben, sei es daß sie eine Abschrift der soeben betrachteten Handschrift (cod. lat. 23425) ist, sei es, daß beide Handschriften auf eine gemeinsame Grundlage zurückgehen. Letzteres scheint mir das Wahrscheinlichere zu sein, da sich nämlich in dieser zweiten Handschrift gar manche Spruchbänder-Texte und Tituli finden, welche die erstere nicht aufweist. Bei dem häufigen, fast vollständig genauen Uebereinstimmen dieser beiden Handschriften ist es aber doch von besonderem Interesse, zu beachten, wie unsere zweite Handschrift in vielen Punkten einen Fortschritt aufweist, einen Fortschritt, der wohl zum größten Teil nicht so fast auf persönliche Erfindungsgabe des Malers, als viel mehr auf

---

[1] Schreiber, a. a. O., Seite 29.

die um einige Jahre fortgeschrittenere Zeit zurückzuführen ist. — Schon die Umrahmung unserer Daniel-Darstellung (fol. 56) schließt sich einer jüngeren Zeit an, indem dieselbe in einen Spitzbogen endet (Abb. 2); auch die Tracht des Königs, dessen Rock nicht mehr bis zum Boden reicht, sondern mit einem schmalen Streifen an den Knöcheln abschließt, ist ebenfalls ein Zeichen jüngerer Zeit. Auf das Detail sodann geht der Miniator schon bedeutend genauer ein, wie z. B. die schärfer gezackte Königskrone oder des Habakuks sorgfältig geflochtenes Körbchen ersehen lassen. Den größten Fortschritt indes bietet dieser Codex in architektonischen Bildungen. Ueberhaupt scheint, wie wir noch sehen werden, gerade die Architekturform das Interesse des mittelalterlichen Miniators im besonderen Maße erregt zu haben, was ja bei der reichen Bautätigkeit im 14. Jahrhundert wohl sehr erklärlich ist. Der in der ersten Biblia pauperum so primitive Turm behält zwar noch ein gutes Stück seiner Bescheidenheit bei, aber der Miniator fühlt doch schon, daß ein Turm unten einen Sockel nötig hat, bei dem er sofort eine minimale Raumwirkung zu erzielen sucht, ohne aber dieses begrüßenswerte Streben auch auf die übrigen Turmteile fortzusetzen. Durch einen einfachen Streifen sodann, an dessen oberen rechten Eck er ein Hohlkehlenprofil andeuten zu wollen scheint, teilt er den Turm ab, den er durch Hinzufügung eines dritten Fensterchens mehr zu beleben und voller zu gestalten sucht, während in dem markanter hervortretenden, achtteiligen Dach das ganze Türmchen einen etwas kräftigeren Abschluß findet. Die übrigen Szenerieüllungen, wie z. B. die Verstärkung der königlichen Begleitung um zwei Mann und dergl., sind zwar alle rein äußerlicher Natur, obwohl gerade solche Kleinigkeiten keineswegs zu unterschätzen sind, da sich ja in ihnen am deutlichsten das ununterbrochene individuelle Fortschreiten von einer niedrigeren zu einer höheren Stufe kund gibt.

Auf dieser stets fortschreitenden Bahn folgt eine Tegernseer Biblia pauperum (cod. lat. 19414), die 35 bezw. 34 Bilderzyklen aufweist. Schon die äußerliche Bildanordnung in den einzelnen Zyklen ist insofern wieder geändert, als hier wohl zum erstenmal auf einer Seite nur ein

einziger Zyklus zur Darstellung kommt, im Gegensatz zu den Handschriften, die zwei solche Zyklen auf eine Folioseite setzen. Diese Raumgewinnung ist aber von großer Bedeutung, denn gerade dadurch wird der Phantasie des Miniators mehr Gelegenheit zum Schaffen geboten. So bekommt hier jeder der 35 Zyklen einen architektonischen Einbau nebst gotischen Bogenspannungen mit Maßwerk geziert, gekrönt mit Türmchen und gotischen Zinnen in den verschiedensten Variationen. Besonders häufig aber wechseln die Kapitelle der Mittelsäulen, welche die Archetypen voneinander trennen. In diesen Kapitellen offenbart sich vorzugsweise das echt bayerische Wesen, das in groteskester Weise einmal einen Menschenkopf mit herausgestreckter Zunge, ein andermal zwei sich beleckende Panthertiere hierzu verwendet, oder als Kapitellmotiv ein Paar sich beguckende Eichhörnchen, zwei Vögel, die verschiedensten Pflanzengebilde, ja sogar ein auf einem Echinus sitzendes Kalb sich erwählt.

Trotz reichlichster Bildumrahmung gewinnt unser Miniator aber doch auch noch erheblich an Raum zur weiteren Ausgestaltung seiner einzelnen Szenen. So begnügt er sich bei unserer Daniel-Darstellung (fol. 168) nicht mehr nur mit einem einzigen Turm, zwei will er vor den gefangenen Daniel setzen, um ihn ja in sicherer Haft zu halten (Abb. 3). Diese Türme gestaltet er schon viel besser als seine Vorgänger. Durch einige blaue Striche versucht er bereits die plastische Rundung anzudeuten, und die dreimalige Verjüngung der Türmchen verrät ebenso einigen Fortschritt in architektonischem Formgefühl und Formverständnis wie die gebogenen Firstziegel auf dem Dache, ja selbst die Fensterläden am Turme entgehen seinem fein beobachtenden Auge nicht. Um aber Daniels Gefangenschaft ganz deutlich zum Ausdruck zu bringen, zieht unser Miniator vom Turme zum Bildrand andeutungsweise, fast stenographisch, eine gezackte Mauer. Die jüdisch orientalische Löwengrube wird ihm eben zur mittelalterlichen Befestigung mit Ringmauer, ja den Begriff Löwen-«Grube» gibt er vollständig auf, indem er, wenn auch nur durch einige flüchtige Striche hügeligen Felsboden andeutet. Den Habakuk mit seinem Körbchen und seiner Holzschapfe hält unser Miniator in eine dichte blaue Wolke gehüllt, aus der ein Flügel hervorragt, wohl die über-

irdische Kraft andeutend, mit deren Hilfe Habakuk hieher gekommen. Für die Datierung des Codex ist es auch von Wichtigkeit zu beachten, wie die Figuren jetzt nicht mehr frei in der Luft hängen, sondern bereits festen Boden unter sich fühlen, sodann ist auch das häufige Auftreten modischer Kostüme in Betracht zu ziehen. Wenn wir alle diese verschiedenen Neuerungen ins Auge fassen, die unsere Handschrift im Vergleich zu den früheren aufweist, dann werden wir sicher auch hier wieder die schlechte technische Ausführung etwas milder zu beurteilen wissen und uns wohl berechtigt fühlen, diese Biblia pauperum, die früher als die älteste galt, etwa um die Mitte des Jahrhunderts anzusetzen. Wir haben ja zwar einen etwas flüchtigen Miniator vor uns, aber doch immerhin einen Mann, der sich der fortschreitenden Entwicklung in keiner Weise verschließt. —

Nun folgt in der Entwicklungsreihe eine Biblia pauperum (cod. lat. 23426) mit 34 Bilderzyklen, die wohl etwa um 1360 angesetzt werden muß. Diese Handschrift zeigt uns in interessanter Weise wie auch noch in fortgeschrittenerer Zeit manchmal die alte Anordnung der Bilderzyklen im Gebrauch ist, wie nämlich auch jetzt noch zwei Zyklen auf einer einzigen Seite horizontal untereinander gesetzt werden, und zwar in der Weise, daß sich die vier Prophetenbildchen und die beiden Archetypen in zentraler Anlage um ihre neutestamentliche Szene gruppieren. So laufen also beide Anlagen parallel nebeneinander her, so daß hiermit die äußerliche Anordnung der Bilder gewiß nicht ein ausschlaggebendes Datierungsmittel sein kann.

An Stelle des Turmes tritt bei unserer Daniel-Darstellung (fol. 8v.) ein einfacher Pfeiler mit hohem Sockel, durch Zeichnung und Farbe bereits plastisch hervorgehoben (Abb. 4). Links davon steht der König, in der Linken ein unbeschriebenes Spruchband haltend, während er mit der Rechten durch die im Pfeiler angebrachte Oeffnung hindurch freudig auf Daniel deutet. Viel interessanter ist die rechtsseitige Szene. In erster Linie ist es schon höchst originell, daß unser Miniator Daniels Gefangenschaft dadurch auszudrücken sucht, daß er den bärtigen Daniel samt seinen schon wieder etwas natürlicher gezeichneten

Löwen, die sich jetzt auch wieder um einige Stücke vermehrt haben, auf einen gitterartigen Grund setzt. Dann ist es auch sehr erfreulich, daß sich jetzt der Zeichner genau an den Bibeltext anschließt, indem er den Habakuk von einem Engel am Haarschopfe herbeitragen läßt, um dem gefangenen Daniel Kanne und Körblein zu bringen, das sich jetzt sogar mit Brot gefüllt hat. Aber nicht nur in so äußeren Zutaten, mögen sie auch immerhin von stets wachsender Phantasie zeugen, macht sich ein Fortschritt bemerkbar, sondern noch weit mehr in der steten Zunahme der technischen Fertigkeit. Allmählich bewegen sich jetzt die Figuren schon etwas natürlicher. So ist Daniels Sitzen schon ein wirkliches Sitzen, wobei freilich der Oberkörper noch etwas zu lang geraten ist, oder Daniels Langen nach Speise, oder Habakuks Heraneilen verraten schon ziemlich scharfe Naturbeobachtung. Die Gewandung ferner verleiht durch ihre treffliche Zeichnung und sparsame Farbengebung, in Verbindung mit dem ausgesparten Weiß des Pergaments den Figuren plastische Wirkung, so daß sich jetzt unter dem Gewande auch tatsächlich ein Körper vermuten läßt. Die in ganz kleinem Maßstab geschickt gezeichneten Köpfe, Haare, Engelsflügel usw. lassen unseren Miniator trotz der verschiedensten Mängel als einen immerhin gewandten Meister seiner Zeit erkennen.

Etwa zehn Jahre später, vielleicht gegen 1370, finden wir die 41 Bilderzyklen starke B i b l i a p a u p e r u m (c o d. g e r m. 20), welche am treffendsten den Charakter der bayerischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts zeichnet, eine Armenbibel, die am glänzendsten das Wollen damaliger Zeit auszudrücken vermag. — Auch dieser Miniator verwendet bei seiner Danieldarstellung (fol. 17) wieder eine etwas breitere Fläche als früher üblich, die er mit geraden Linien umrahmt (Abb. 5). Ganz allein, ohne alles Gefolge, steht links am Bildrande der König, hier Cyrus geheißen, wie ein Herrscher seiner Zeit mit Königsmantel, Hermelin und Handschuhen bekleidet, das Haupt mit der Krone geschmückt, in der Linken das Scepter haltend, und so deutet er mit dem Zeigefinger auf den gefangenen Daniel. Dieser Gefangenschaftsszene zollt nun der Miniator die größte Aufmerksamkeit. Der traditionelle

Turm erhält ein unproportioniert großes Tor, an dem Türbänder und Schloß ausführlichst eingezeichnet sind. An diesen schließt sich die Befestigungsmauer, welche die ganze hügelige «Löwengrube» umgibt. Mitten in derselben sitzt Daniel auf einem Felsblock Bein über Bein, und erwartet die Labung. Habakuk ist jetzt bereits in die Umfriedung gelangt, und läßt sich von dem aus den Wolken herabschwebenden Engel, am Schopfe geführt, den Weg zu Daniel weisen. Die Löwen, die sich schon wieder einen kleinen Schritt der Natur genähert haben, liegen jetzt nicht mehr, wie früher, ohne jeden inneren Zusammenhang am Boden zerstreut umher, sondern es ist bereits eine innere Verbindung versucht, indem sich wenigstens eines der Tiere vertraulich an Daniel anschmiegt.

Eine Reihe von schätzenswerten Fortschritten bietet uns also diese Biblia pauperum. Vor allem ist es besonders charakteristisch, daß unser Miniator in echt bayerischer Art seine überaus große Erzählergabe hier aufs reichste entfaltet, indem er nämlich diese Handschrift, gegenüber den vorausgegangenen, um sieben Zyklen vermehrt, und dabei gerade Szenen auswählt, die dem damaligen bayerischen Volksnaturell so sehr entsprochen haben. Dabei liebt es dann der Miniator, manchmal etwas gar derb oder wenigstens etwas sehr drastisch die Szenen vorzuführen. So tritt also gerade in dieser Armenbibel das rege Streben naturalistisch zu wirken, der Natur oft bis ins Kleinste zu folgen, in der ausgeprägten Weise hervor, wobei freilich unser Miniator in seiner übertriebenen Sucht, die Natur möglichst treu nachzubilden, gar manchmal der Karikatur verfällt.

Den Schlußpunkt unserer Erörterungen über die Entwicklungsreihe der Biblia pauperum finden wir in einer M e t t e n e r H a n d s c h r i f t (c o d. l a t. 8201), in der sich uns eine Armenbibel mit 36 Zyklen darbietet, nach einem Gedichte auf fol. 1 unter Abt Peter im Jahre 1414 geschrieben.

Die Bildanordnung hat wieder eine Weiterentwicklung erfahren, indem unser Mettener Miniator, wenn er auch noch nach älterer Weise zwei Zyklen auf eine Folioseite bringt, so doch durch das Nebeneinander derselben an Stelle des Untereinandersetzens eine erhöhte Deutlichkeit und klarere Ueber-

sicht schafft. Aber nicht nur diese äußerliche, vollkommene Loslösung der einzelnen Bildchen aus ihrer zentralen Anlage hat zu ihrer Selbständigkeit bedeutend beigetragen, sondern noch viel lauter macht sich auch innerlich dieses Streben nach Freiheit und Ungebundenheit geltend. Und damit berühre ich ein Entwicklungsmoment, das gerade durch einen Rückblick auf die soeben betrachtete lange Reihe von Danieldarstellungen aufs schärfste hervortritt, — die Entwicklung der Komposition. Ist am Anfang des 14. Jahrhunderts die ganze Szene noch vollständig schematisch auseinandergerissen, durch den Turm scharf in zwei Hälften geteilt, so erhält bald die rechtseitige Darstellung des in der «Grube» sitzenden Daniel den Vorzug, während die «Königsszene» immer mehr zurückweicht. Daniels Erretter Habakuk, der Engel usw., kurz alles was anfangs außerhalb der Löwengrube sich befindet, wird schrittweise immer organischer mit ihr vereinigt, bis endlich in unserer Mettener Handschrift (fol. 88) sich die ganze Szene innerhalb der stereometrisch fast vollkommen richtig gezeichneten Ringmauer mit ihrem prächtigen Turm, am Abhang eines Hügels gruppiert (Abb. 6). Sogar der König ist jetzt in die Umfriedung hereingerückt, vor ihm sitzen die beiden Löwen, hinter letzteren kniet Daniel mit aufgehobenen Händen, während von rückwärts her Habakuk mit den Gefäßen erscheint, über ihm sein schützender Engel schwebend. So hat also der Mettener Miniator das Ganze zu einer trefflichen Komposition zusammengearbeitet.

Endlich hat unsere Daniel-Darstellung eine bewunderungswürdige Höhe erreicht. Wie zierlich und edel ist hier nicht alles in Auffassung und Ausführung. Der König repräsentiert sich uns als eine würdige Gestalt mit prächtig gezackter Krone auf dem Haupte, die Linke in vornehmer Geste erhoben. Die Löwen sind weit entfernt von jeglicher Karikatur. Daniel ist als lieblicher Jüngling im langen Gewande gegeben. Einen glänzenden Beweis seiner virtuosen Fertigkeit im Zeichnen liefert uns der Miniator in dem trefflich gelungenen Kniemotiv Habakuks, während der mit weit ausgespannten Fittichen in der Höhe schwebende Engel schon in der Art und Weise, wie er den Habakuk trägt, das feine Gefühl des Künstlers ahnen läßt. Dieser Engel nämlich hält seinen Schützling nicht mehr

nach alter Tradition am Haarschopfe, sondern mit größtmöglichster Vorsicht und feinfühlender, zarter Schonung greift er ihm hilfreich unter die Arme, um ihn sanft an seinem Ziele niederzulassen. Der Höhepunkt des technischen Könnens liegt aber bei unserem Miniator zweifellos in der Zeichnung der Köpfe. Diese sind besonders in den Prophetenbildern mit einer solchen Grazie und Anmut, mit solchem seelischen Ausdruck ausgeführt, daß sie vielleicht das Schönste sind, was überhaupt um 1414 in Bayern, ja fast möchte ich sagen in ganz Deutschland, an Federzeichnungen geleistet wurde.

Wenn wir uns nun fragen, wie es denn möglich war, daß bereits um 1414 in Bayern ein Werk in solcher Vollendung entstehen konnte, ein Werk, das nicht nur das regste Interesse des Kunsthistorikers hervorruft, sondern nicht minder die unumwundene Bewunderung jedes Kunstfreundes herausfordert, so ist eine treffende Antwort hierauf nur zu finden in einem Rückblick auf unsere bisherigen Erörterungen. Diese glanzvolle Mettener Biblia pauperum ist eben die Frucht eines jahrhundertlangen, langsam, aber stetig aufwärts schreitenden, stillen Schaffens und ernsten Ringens.

Wie aber auch schon vor einigen Jahrhunderten das Kennerauge mit Hochachtung und Wertschätzung gerade auf diese letztgenannte Handschrift gerichtet war, das beweist ein hochinteressanter Passus aus einer Handschrift der Staats-Bibliothek München (cod. lat. 8250, fol. 21 v.), in dem Abt Romanus II. (1706—1729 [1]) die Schicksale dieses Mettener Codex ausführlichst erzählt, und den er mit den fürsorglichen Worten schließt: «Ita testatur, suosque reverendissimos P. D. successores obtestatur, ne librum istum alienis manibus concredando, ab alienationis periculo exponant.» —

b) Die Specuta humanae salvationis.

Fast naturgemäß schließen sich den Biblia pauperum die Specula humanae salvationis an, da sie im allgemeinen inhaltlich das nämliche Thema behandeln, wenn sie auch in Form und Zweck in hohem Maße sich von ersterem unterscheiden.

---

[1] Mittermüller, Das Kloster Metten und seine Aebte, Straubing 1856 Seite 196.

Diese Heilsspiegel beginnen in der Regel mit der «Erschaffung», führen dann in etwa 51 bis 52 Zyklen von je vier Darstellungen die ganze Heilsgeschichte vor, und schließen gewöhnlich mit der «Krönung Mariens», so daß also ein solches Speculum humanae salvationis die gewaltige Summe von über 200 Bildern aufweist. Hat sich nun schon die äußere sklavische Bildergruppierung, wie sie sich bei den Armenbibeln gezeigt hat, bei unseren Heilsspiegeln vollständig gelöst, indem jetzt Bild frei neben Bild zu stehen kommt, so kündet noch vielmehr die Einfügung verschiedener Szenen aus Talmud, Profangeschichte und Parabeln das Anbrechen einer ganz neuen Richtung mit neuen Zielen an. Ohne vorgreifen zu wollen, mache ich jetzt schon darauf aufmerksam, daß in diesem sporadischen Uebergreifen auf profane Stoffe bereits hier schon der Weg zur weltlichen Miniatur allmählich angebahnt wird. So sind diese Heilsspiegel nicht mehr an jene strenge alte Tradition, weder inhaltlich, noch formell gebunden, wie die Armenbibeln, trotz ihres engen Zusammenhanges mit letzteren, und daher erblicke ich auch in ihnen eine zeitlich parallel laufende Fortentwicklung der Biblia pauperum, ich erblicke in ihnen eine freie Umformung der Armenbibeln zu einem größeren Lehr- und Unterrichtsbuche. Diese meine Ansicht gründet auch darin, daß, während bei den Biblia pauperum die Bilder weitaus vorherrschen, und der Text sogar so weit zurücktritt, daß man fast nur reine «Bilder»-Bibeln vor sich zu haben glaubt, ganz im Gegensatz hierzu bei den Specula humanae salvationis der Text nahezu zur Hauptsache erhoben wird, im Verhältnis zur Miniatur, die nur mehr belehrend und texterläuternd auftritt. Die Miniatur wird hier eben zur Illustration im eigentlichsten Sinne des Wortes. Diese Lockerung macht sich auch in der Technik bemerkbar. Ueberaus flüchtig und roh gibt der Miniator nur in einigen wenigen Strichen ein knappes Bildchen, fast bloß ein Erinnerungs- oder Merkzeichen, um eine anschauliche Darbietung des jeweiligen Textes leichter zu ermöglichen.

Zur Illustration des Gesagten verweise ich wieder auf eine Danielszene, und zwar vorerst auf fol. 31 des Speculum humanae salvationis: cod. lat. 23433 (Abb. 7). Aus einer kahnförmigen, die «Grube» andeutenden Ausbuchtung

gucken sechs Löwenköpfe heraus, gierig ihre Zähne dem Daniel zeigend, der hoch aufgerichtet in ihrer Mitte steht, bekleidet mit langem Gewande, die Königskrone auf dem Haupte, die Arme auf der Brust gekreuzt, um von dem sich herannahenden beflügelten Habakuk [1] die erwünschte Labung mit aufschielendem Blick zu erwarten. Hier ist es also höchst charakteristisch, daß der Miniator jede reichere Ausführung der Szene vollständig verschmäht. So läßt er den König gänzlich weg, von den Löwen gibt er nur die Köpfe, usw. Auf Grund der in diesem Codex auftretenden Tracht lassen sich diese mit schmutziger Farbe flüchtig kolorierten Federzeichnungen als echt bayerische Arbeiten etwa vor die Mitte des Jahrhunderts setzen.

Viel bezeichnender noch ist wohl ein laut Angabe auf fol. 1 im Jahre 1349 geschriebenes Speculum humanae salvationis (cod. lat. 146) aus Schlettstadt. Hier gibt uns der Miniator in seiner Danielsdarstellung (fol. 16) überhaupt nur mehr den Jüngling in kurz geschürztem Gewande, wie er gerade ein Löwenpaar in der Hand hält (Abb. 8). Er deutet also die Szene bloß ganz kurz an, ohne auch nur im geringsten näher darauf einzugehen. Bedeutend lebhafter als die biblische Danielgeschichte interessieren ihn Löwe und Löwin, die er in ziemlicher Größe nicht ohne Geschick zu gestalten bemüht ist. Daß sich der künstlerisch freier arbeitende Miniator fast jeder Fessel ledig fühlt, ersehen wir vielleicht am besten aus fol. 23 v. Hier zeigt er uns in einem lebensvollen Bildchen, wie David seine Feinde straft: In leichter flüchtiger Federzeichnung läßt er zwei teuflische, nur dürftig mit Fellen bekleidete, borsthaarige Menschen mehrere an den Füßen aufgeknüpfte Feinde mit Marterinstrumenten aufs grausamste zu Tode quälen und auch an den auf den Boden hingestreckten Opfern in ähnlicher Weise das grause Mordhandwerk ausüben. Also ganz nach Lust und Laune verwendet er auf die eine oder andere Darstellung mehr Mühe und Zeit. Das höchste Interesse indes scheint bei unserem Miniator die Höllenszene auf demselben Blatte erregt zu haben. Hier läßt er seine überreiche mittelalterliche Phantasie in überschweng-

[1] Oder einem Engel (?).

lichster Weise spielen. Die Bildfläche teilt er in zwei übereinanderliegende Ebenen. Oben sehen wir, wie ein gräßlich gezeichneter Teufel mit wuchtigem Stoße einen Verdammten durchbohrt und ihn unter herabströmendes siedendheißes Wasser hält, in einem Kessel daneben sitzen drei andere Verworfene, die sich kochen lassen müssen, während ein weiteres Ungeheuer mit gehörntem Menschenkopf und am rechten Oberschenkel mit eingezeichneter Fratze sein Opfer auf einem Dreizack aufgespießt hält. Ein anderes unglückliches Wesen wird an Brust und Bein von Schlangen gebissen, während es umsonst versucht, mit dem Schwerte seiner Qual ein Ende zu bereiten. Auf einem Fasse sitzt ein von heißem Durst Gequälter, der vergebens ununterbrochen den Becher zum Munde führt, ohne jemals sein fieberhaftes Verlangen stillen zu können, zugleich eifrigst bestrebt, die an seiner Brust nagende Giftschlange mit kräftigem Arme abzuwehren. Und wieder ein anderes feuerschnaubendes Ungeheuer mit Eselskopf entleert soeben ein Füllhorn voll verurteilter Menschenkinder in den gewaltigen Rachen des in der Ecke kauernden teuflischen Unwesens.

Das dürfte genügen, um den Kontrast zu zeigen, der zwischen den Miniaturen der Heilsspiegeln und denen der Armenbibeln besteht. —

c) Die Legenden.

War es dem mittelalterlichen Miniator schon in den Heilsspiegeln gestattet seiner Phantasie bedeutend freieren Spielraum zu gewähren als in den Armenbibeln, so war diese Freiheit noch erheblich angewachsen in den Legenden. Sind ja doch gerade sie ein Produkt des Volksgeistes, tief in der Volksseele wurzelnd, indem in ihnen das Volk sein tiefstes Denken, sein innerstes Fühlen und sein seligstes Glauben am unmittelbarsten ausspricht. Das nämliche gilt aber auch von den Miniaturen, die diese kostbaren Volkswerke schmücken. Auch sie sind ja hervorgegangen aus des Volkes innerstem Bedürfnis, alles das, was jedes Blatt der Legende erzählt, auch im Bilde anschaulich vor Augen zu haben. Und dieses Bedürfnis haben die mittelalterlichen Miniatoren mit ihrer sprühenden

Phantasie voll und ganz befriedigt. Ja sie sind sogar in ihrem Streben, anschaulich und interessant zu schildern, soweit gegangen, daß sie ihren heiligen Legendenstoff teilweise verlassen und in der Ausschmückung des religiösen Kernes hinübergegriffen haben in das profane Leben und Treiben des mittelalterlichen Volkes, so daß diesen Legenden hierdurch eine besonders charakteristische Mittelstellung zwischen den geistlichen und weltlichen Handschriften zukommt. Und darin gründet auch die hohe kultur- und kunsthistorische Bedeutung, die zuvörderst diesen mittelalterlichen Legenden und ihren Miniaturen als fast alleinige Urkunden über mittelalterliche Sitte und Tracht zukommt. —

Aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts birgt die k b. Staatsbibliothek in München eine Legende aurea (cod. lat. 10 177 c. pict. 60), die aus der Bibliotheca palatina stammt und sofort erkennen läßt, daß sie entweder überhaupt keine deutsche Handschrift ist, oder, wenn sie wirklich in Deutschland gefertigt wurde, daß sie dann im hohen Grade unter französischem Einfluß stand. Auf diese Handschrift weise ich nur deshalb hin, weil sie uns in ihren 160 flüchtig lavierten Federzeichnungen deutlich zeigt, wie die Anlage solcher Legenden im allgemeinen überall die gleiche ist.

Viel lebhafter interessiert uns eine Legende aurea des Jacobus de Avoragine — cod. germ. 6 —, deren Herkunft ja leider nicht urkundlich festgestellt werden konnte, die aber sicherlich nach ihren textlichen, stilkritischen und koloristischen Eigentümlichkeiten unserem Bayernlande zugewiesen werden muß. Betreff der Datierung gibt uns folgende auf fol. 210 v. des Codex stehende Notiz sicheren Aufschluß:

«Dies Buch hat ein ende
Alles leit got vo uns fur sunde
Vollbracht war dies Buch
Anno domini 1362
Vigil Mathie, apost.»

Diese Legenda aurea enthält nun im ganzen die gewaltige Summe von 178 Miniaturen, die sich auf die Anfänge der einzelnen Legendenberichte verteilen. Diese Bildchen sind in reicher Farbe lavierte Federzeichnungen auf buntem Grund, wobei das Weiß des Pergamentes geschickt so ausgespart ist,

daß hierdurch eine günstige plastische Wirkung erzielt wird. Der Fortschritt in der Technik zeigt sich hauptsächlich darin, daß die Falten nicht mehr bloß mit der Feder in die Lokalfarben eingezogen sind, sondern daß jetzt um 1362 der Miniator bereits versucht, dieselben durch farbige Nüancen zu geben, wodurch auch die malerische Wirkung wesentlich gehoben wird.

Aus der großen Fülle des Bildmaterials letztgenannter Handschrift wähle ich nur einige wenige Miniaturen aus, die besonders geeignet sind uns über die Schaffensfähigkeit und Schaffensfreudigkeit dieses Legendenmalers aufzuklären.

Der Legende des hl. Paulus, des ersten Einsiedlers, fügt unser Miniator eine Illustration (fol. 33) bei, die wir in dieser frühen Zeit fast als primitiven Versuch eines *idyllischen Genrebildchens* ansehen möchten. Von dem blauen Himmelsgrunde hebt sich auf felsigem Boden in leidlicher Gefühlsperspektive, inmitten einiger Bäume das Häuschen des Einsiedlers ab, dem der Miniator große Aufmerksamkeit geschenkt hat, wie schon die großen Türbänder zeigen, die er in seiner besonderen Vorliebe für solche Detailbeobachtungen etwas zu unförmig gestaltet. Das nämliche Mißgeschick begegnet ihm auch beim Raben, der zwischen den Bäumen hervorgeflogen kommt, um seinen Pflegling mit Brot zu versehen. Natürlich dieses wunderbare Tierchen muß der mittelalterliche Miniator in seiner großen Glaubens- und Vertrauensseligkeit durch ein entsprechendes Format auszeichnen, und darum erreicht der Rabe fast die Größe der daneben stehenden Baumkrone. In dem vor dem Häuschen sitzenden Mönche erblicken wir einen friedlichen Greis, der bereits mit der Welt abgeschlossen hat, und hier nun jeder Sorge bar, ein beschauliches Leben führt. Dem Gange der Ereignisse vorgreifend gibt der erzählungslustige Miniator im Vordergrunde sogar noch die zwei Löwen, die in ihrer treuen Anhänglichkeit ihrem Herrn den letzten Dienst erweisen, indem sie ihm die letzte Ruhestätte bereiten.

Einen interessanten ersten Versuch *perspektivischer Tiefenwirkung* in der Landschaft bietet sodann neben den «Siebenschläfern» (fol. 124) und neben der «Maria Aegyptiaca» (fol. 78) in besonders naiver Weise die

Darstellung des Bischofs «Marcellus[1] auf der Weide» (fol. 35). Um hier eine Tiefenwirkung hervorzubringen, stellt der Miniator seine drei Herdentiere schief in die Bildfläche, und zwar so geschickt, daß durch dieses einfache Auf- und Absteigenlassen der Tiere wirklich etwas Tiefenwirkung dem Auge vorgetäuscht wird.

Das nämliche Blatt gibt uns durch die Marterszenen des hl. Felix Einblick in das oft derb naturalistische Streben dieser Zeit. Alles will der Miniator möglichst naturgetreu nachbilden, und daher steckt er hier nicht nur die Henker in zeitgemäßes enganliegendes Gewand und langspitzige Schnabelschuhe, sondern auch das Martyrium selbst sucht er in derbster Natürlichkeit drastisch zu veranschaulichen.

Welch große Fertigkeit ferner in der Bewegung der Figuren bereits erreicht ist, das läßt uns neben anderem vielleicht am schärfsten der «hl. Georg» (fol. 81 v.) erkennen. Wie natürlich bewegt, galoppiert nicht sein graugeflecktes Pferdchen gegen den sich aufbäumenden Drachen, und wie gelenkig hantiert nicht der prächtig gerüstete Ritter, fest und sicher in seinem Sattel sitzend, seine lange Lanze, die schon ihr Opfer durchbohrt, während die anmutige Königstochter in eleganter Bewegung auf hohem Felsen kniet und betend auf das grause Spiel ihres Erretters herabblickt.

Und nun gar in der Legende des hl. Lupus (fol. 97 v.) vergißt der Miniator seinen hl. Stoff nahezu gänzlich, und verliert sich fast vollständig in eine profane Belagerungsszene. In flüchtiger Zeichnung gibt er uns auf blauem Grund einen ganzen Komplex von gotischen Giebelhäusern, aus dem ein hoher Turm hervorragt, auf dessen Zinne der Turmwart mit seinem mächtigen Horn der Stadt die herannahende Gefahr meldet. Vor der mit Türmchen und Mauer befestigten Stadt haben die Feinde bereits mehrere Zelte aufgeschlagen, während der Feldherr in Begleitung einiger Ritter sich der Mauer nähert. Hinter derselben ist nämlich soeben St. Lupus im bischöflichen Ornate erschienen, dem es gelingt durch seine eindrucksvolle Persönlichkeit den König «Attila» zur Schonung der Stadt zu bewegen. Wenn wir nun be-

[1] Riehl: Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des 15. Jahrh., 49. Band des «Oberbayerischen Archives», München 1895, S. 33.

denken, daß ein mittelalterlicher Miniator im Jahre 1362 sich bereits an die Darstellung einer so kühnen schwierigen Szene wagt, dann braucht es uns nicht Wunder nehmen, wenn er mit Raum und Proportion noch nicht vollkommen zurechtkommt, wenn er z. B. den Bischof im Verhältnis zur Mauer viel zu groß gestaltet, oder wenn er dem Turmwart ein Horn in die Hand gibt, das der kleine Mann nicht einmal zu halten imstande wäre. —

Lassen sich nun wohl auch an diesen Legenden-Miniaturen noch gar manche Unebenheiten finden, so erfreuen diese Bildchen doch, trotz all ihrer Mängel, den Kunsthistoriker in besonderem Grade schon deshalb, weil sie ja einen so gewaltigen Sprung in der Fortentwicklung der bayerischen Miniaturmalerei bedeuten, in erster Linie durch das in ihnen aufs regste pulsierende Leben, wie ja die bereits angeführten Beispiele gezeigt.

Armenbibeln, Heilsspiegel und Legenden bilden nun, bei allen spezifischen Differenzen doch eine zusammenhängende Gruppe, die eine interessante Entwicklung schon insofern darstellt, als wir gerade in diesen drei verschiedenen Arten von Miniaturen das stufenweise allmähliche Loslösen von mehr schematischer Form zu persönlicherer Freiheit deutlich beobachten können. Während nämlich bei den einzelnen Biblia pauperum der gegenseitige Zusammenhang ein noch viel engerer ist als selbst schon bei den einzelnen Specula humanae salvationis, so fühlen sich die Legenden-Miniaturen schon wieder um ein kleines Stück freier und voneinander unabhängiger. Allen drei Gattungen gemeinsam indes ist, daß ihnen allen ein religiöser Inhalt in didaktischer Form zugrunde liegt, verschieden hingegen sind alle drei Gattungen insoferne, als jedesmal die gewählte Form eine andere ist, weil jedesmal der verschiedenartige Zweck eine andere bedingt. So brauche ich ja nur darauf hinzuweisen, daß sowohl in den Armenbibeln wie auch in den Heilsspiegeln und Legenden z. B. Marterszenen zur Darstellung kommen, die aber jedesmal dem jeweiligen Zweck der Handschrift entsprechend, vollkommen verschieden aufgegriffen sind.[1]

[1] Vergl. z. B. eine Darstellung der «Ermordung der unschuldigen Kinder» aus irgend einer Armenbibel etwa mit den Marterszenen auf fol. 23 des Heilsspiegels cod. lat. 146 und mit dem Martyrium des hl. Felix fol. 35 v. der Legenda aurea cod. germ. 6.

II. ABSCHNITT.

DIE WELTLICHE HANDSCHRIFTENILLUSTRATION.

---

1. Kapitel.

Die Miniatnren der Weltchroniken.

Während die geistliche Handschriftenillustration einerseits mehr das repräsentativ-erbauende, anderseits mehr das geistlich-belehrende Moment an die Spitze ihrer gesamten Bestrebung setzt, so daß also im allgemeinen alles Weltlich-Zerstreuende von genannter Literatur- und Miniaturgattung ausgeschlossen bleibt, und sich nur höchstens in die letztbehandelte Legenden-Miniatur gelegentlich ein profaner Zug einschleichen konnte, ist hierin bei den weltlichen Handschriften eine vollständige Aenderung eingetreten. Bei diesen tritt nämlich jetzt vor allem das Moment der Unterhaltung in den Vordergrund. Diese Zieländerung veranlaßt naturgemäß auch einen gewaltigen Umschwung in der Anwendung zweckentsprechender Mittel, wie wir im folgenden sehen werden.

An den Anfang des Abschnittes stelle ich eine Untersuchung über die Miniaturen der Weltchroniken, da ja diese Chroniken die inhaltlich umfangreichsten, lokal verbreitetsten, sowie kunst- und kulturhistorisch bedeutendsten weltlichen Handschriften während des ganzen 14. Jahrhunderts waren. Um eine einigermaßen gerechte und volle Würdigung dieser Kunstwerke zu ermöglichen, ist es wohl unbedingt notwendig, wenn auch nur ganz kurz, auf das Wesen der Weltchroniken einzugehen. — Ein Hauptcharakteristikum derselben

ist, daß nach echt mittelalterlicher Anschauung auch ihnen wieder die Bibel zugrunde gelegt ist, so daß sich die biblische Erzählung, angefangen vom Schöpfungsberichte, führend durch das gesamte Werk hindurchzieht, wie ein roter Faden, an dem sich dann die profanen Begebenheiten gelegentlich aufreihen. So gibt der Bibeltext bald Anlaß, eine hübsche Anektode oder éinen lustigen Schwank einzuflechten, bald hören wir dann von Troja und der schönen Helena, oder von Romulus oder von Vergil, bald von Claudius und Troja usw., bis wir endlich bei Karl dem Großen angelangt sind, — das alles aber stets im innigsten Anschluß an die fortlaufende Bibelerzählung.

Den mittelalterlichen Miniatoren fiel nun die Aufgabe zu, diese oft bis zu 200 Folioblätter starken Werke mit Illustrationen zu schmücken; diese ihre Aufgabe lösten sie auch mit emsigem Fleiße und großem Geschick, wie einige uns erhaltene Weltchroniken noch beweisen, die manchmal sogar eine ansehnliche Summe von 350 Miniaturen enthalten.

Spielen nun zwar auch in diesen Weltchroniken Bibelerzählung und Bibelillustration wieder eine sehr wichtige Rolle, so unterscheiden sich letztere doch wesentlich von den früher behandelten. Am klarsten tritt uns ihre scharf kontrastierende Stellung vor Augen, wenn wir wieder unseren «Daniel in der Löwengrube» auswählen, und ihn den Danielszenen der bereits betrachteten Biblia pauperum und Specula humanae salvationis vergleichend gegenübersetzen.

Schon der Text, welcher in den Weltchroniken der Darstellung «Daniel in der Löwengrube» (z. B. in cod. germ. 5 auf fol. 168 v.) beigefügt ist, unterscheidet sich himmelweit von den kurzen, knappen Bemerkungen, die sich z. B. in den Armenbibeln bei der Darstellung des gleichen Themas finden. Vielleicht ist es gestattet, beispielsweise wenigstens einige Verse zu zitieren, da dieselben gerade bei dieser Danielszene am besten in die Tendenz solcher Weltchroniken Einblick gewähren: Soeben hat der Engel den mit Käse, Brot und Wein schwer bepackten Habakuk, der im Begriffe war, aufs Feld zu gehen, erfaßt, — und nun fährt der Dichter fort:

«Der Engel satzt den guten man
den er geführt het mit im dan
für Danieln, den weissagen
ich mag ew sein niht verdagen
danieln ward von hizen vro
da fur in chom d'haven so
der da so voller fleisch waz
vor hung' er chaum genaz
daz prot er in de hant nam,
daz flaisch az er alz im gezam;
da wundt den guten man
daz er gefürt waz dan
pey seinem chopf vil gewar
und pey seinem swarzen har,
der iuden nennen in genuck
er waer genant abackuck.»

(cod. germ. 5, fol. 172). (Abb. 9.)

In solch epischer Breite erzählt also der Dichter in bayerischer Gemütlichkeit und mit gesundem Humor seine biblischen Begebenheiten.

In engstem Anschluß an diesen reizenden Text fügt der Miniator ein nicht minder reizendes Bildchen bei. Hat bei den Daniel-Darstellungen der früher betrachteten Biblia pauperum der König mit seinem Gefolge, vor allem aber Daniel stets die Hauptrolle gespielt, während Habakuk dagegen oft nur andeutungsweise, bei den Heilsspiegeln manchmal auch gar nicht zur Darstellung kam, so ist im größten Kontrast hierzu bei unseren Weltchroniken Habakuk sogar zur Hauptperson erhoben worden. Und das ist für die Weltchroniken äußerst charakteristisch. Der Miniator will eben dem Leser neben der Belehrung zu allererst Unterhaltung bieten, und hierzu eignet sich z. B. in unserer Szene wohl keine Person besser als gerade die fast märchenhafte Gestalt eines Habakuk. Darum widmet ihr auch der Miniator vollstes Interesse. Aufs trefflichste stattet er seinen Habakuk für die weite Reise aus, setzt ihm eine warme Kapuze auf den Kopf und legt ihm einen mit Speise gefüllten Sack auf den Rücken, während er ihm ein an Stricken hängendes Gefäß mit erfrischendem Trunk in die Hand drückt. Sehr interessant ist ferner zu beachten, wie unser Miniator seinen Helden Habakuk als Hauptperson in die

Mitte des Bildchens stellt, und alles übrige um dieses Zentrum sich gruppieren läßt. So blickt der in der Luft schwebende Engel fürsorglich auf seinen Schutzbefohlenen und bewahrt ihn am Schopfe haltend, vor den gierigen Löwen, die mit weit aufgesperrten Rachen ihre fletschenden Zähne dem Eintretenden direkt entgegenstrecken. Natürlich sind auch die Augen des greisen, graubärtigen Daniel, der gefangen hinter Tor und Mauer sitzt, in sehnsüchtiger Erwartung auf den Lebensretter gerichtet, und schon hat Daniel seine Arme weit ausgespannt, um die lang ersehnte Labung in Empfang zu nehmen. Gewiß mußte so ein idyllisches Bildchen, das zudem so reizend mit hellglänzender Farbe auf blauem Grund ausgeführt ist, größtes Wohlgefallen und regstes Interesse bei jedem mittelalterlichen Beschauer erregen.

Mit dieser einzigen Darstellung aber begnügt sich unser Miniator keineswegs, sondern er fügt noch eine zweite bei (fol. 173), in welcher er uns ganz getreu Daniels Befreiung aus der Löwengrube vorführt (Abb. 10). Bei dieser Rettungsszene ist nun interessant, wie hier der Miniator direkt gezwungen ist, endlich einmal wirklich auf die Darstellung einer «Grube» einzugehen, die bei den Biblia pauperum noch stets übergangen war. Aus einer von hohen zackigen Felsen umrahmten Vertiefung nämlich läßt er den greisen Daniel mit einer Holzwinde herausheben. Auch diese beiden Bildchen haben die reiche Phantasie des Künstlers noch lange nicht erschöpft, sondern einen ganzen Zyklus von Darstellungen weiß er noch in seine Danielerzählung einzuweben.

Mit welch' breiter Ausführlichkeit diese mittelalterlichen Miniatoren die einzelnen Begebenheiten in ihren Weltchroniken stets zu erzählen belieben, dafür dürfte neben dem in allen Chroniken immer sehr reich illustrierten Schöpfungsberichte [1] und anderen, in hervorragend charakteristischer Weise die Geschichte von der Sintflut als instruktives Exempel dienen. Es sei darum gestattet, die überaus reiche und interessante Folge von 15 Bildern für diese Begebenheit anzuführen, wie sie sich z. B. in der Weltchronik cod. germ. 5 fol. 19 . . . . findet.

[1] Riehl, a. a. O., Seite 34.

Den Zyklus eröffnet gleichsam als Motto eine sorgfältig und elegant ausgeführte Initiale (fol. 19), die uns in sinniger Weise in ihrer Füllung in minutiösem Format das unglückliche Sodoma zeigt, tief im Meere vergraben, auf dessen Rücken Noes Arche schwimmt, während strömender Regen herniederfällt. Daran schließen sich vorerst drei Miniaturen: der Engel bringt dem Noe den Auftrag, eine Arche zu bauen — Bau der Arche — Einzug in dieselbe. — Um nun die biblische Erzählung recht amüsant zu gestalten, schiebt hier der Miniator eine humorvolle Episode ein. Damit nämlich auch die Rasse der Teufel erhalten bleibe, läßt der Miniator auf dem folgenden Bildchen diesen schwarzen Gesellen gerade noch kurz vor Torschluß einschlupfen. — Sofort übt der Eindringling an einem Sohne Noes sein Verführungsgeschäft aus — hierauf sucht er eine der Frauen zu gewinnen — nun trägt er auf seinem Rücken den Mann der Frau zu — beide liegen in einem Bette — Noe erteilt seinem Sohne eine Rüge — Noe in Unterredung mit beiden — der Teufel verläßt die Arche, ein Loch durch dieselbe sich bohrend, vor das sich aber sofort eine Schildkröte legt, um das Eindringen von Wasser zu verhindern. — Noe läßt den Raben fliegen — die Taube bringt den Oelzweig — die Arche steht wieder auf trockenem Boden — die Tierwelt wird aus der Arche entlassen — Noes Dankopfer endlich schließt den Zyklus.

Diese Ausführungen charakterisieren wohl zur Genüge diese Weltchroniken als Werke, die in allererster Linie den Zweck verfolgen durch die Menge ihrer Miniaturen U n t e r h a l t u n g zu bieten, und die sich somit in den schärfsten Kontrast setzen zu den im 1. Abschnitt unserer Studie behandelten geistlichen Handschriften.

Wie sich nun die Weltchronik als solche in Wesen, Zweck und Charakter von den Handschriften anderer Gattung prinzipiell unterscheidet, so differieren auch die einzelnen Weltchroniken untereinander in ihren Miniaturen, je nach Entstehungszeit und Persönlichkeit ihrer Autoren, trotzdem vielleicht alle auf eine gemeinsame Ur-Bildvorlage zurückgehen können, analog einer gemeinsamen Ur-Textvorlage. Gerade aber die Differenzen bei den Miniaturen der verschiedenen Handschriften zu er-

kennen, dürfte besonders lehrreich sein, zudem sich hierdurch wieder eine historisch-genetische Entwicklungsreihe feststellen läßt. Zur markanteren Präzisierung dieser Entwicklungsreihe setze ich an die Spitze der jeweiligen Erörterung der einzelnen Weltchroniken die Darstellung des «babylonischen Turmbaues». Diese Szene nämlich in den Weltchroniken zu verfolgen, ist besonders anregend und dankbar, einmal schon deshalb, weil sich diese Darstellung viele Jahrhunderte hindurch weiter verfolgen läßt,[1] dann aber besonders darum, weil besonders diese Szene die Phantasie des mittelalterlichen Künstlers in ausnehmend hohem Grade anregen mußte. Zeigt einerseits ja schon der diesen Turmbauszenen beigefügte Text, daß der mittelalterliche Dichter diese günstige Gelegenheit reichlichst benützen wollte, um in einem ausführlichen Exkurse seine Kenntnisse in Völker- und Länderkunde zu offenbaren, so gewährt uns nicht weniger anderseits der Miniator anläßlich dieses biblischen Ereignisses einen trefflichen Einblick in das Leben und Treiben auf einem mittelalterlichen Bauplatz.

Die Reihe der Weltchroniken eröffnet Jans Enenkels gereimte W e l t c h r o n i k c o d. g e r m. 11. Dieselbe läßt in seinen 90, leider schlecht erhaltenen Miniaturen auf blauem Grund genau erkennen, daß sie aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammt, und zwar aus bayerischem Gebiete, was auch schon der bayerische Dialekt des Textes bestätigt. Wenn Strauch[2] meint, die Miniaturen unserer Handschrift würden mit denen der Weltchronik der fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek zu Regensburg auf e i n e Vorlage zurückgehen, so dürfte das schwerlich zutreffen, mag auch freilich Strauchs Ansicht insoferne immerhin Geltung haben, als eben wohl a l l e Weltchroniken-Miniaturen, wie schon früher bemerkt, vielleicht auf eine Urvorlage zurückgehen können. Doch trotz sorgfältigster vergleichender Studien konnte ich wirklich keinen

[1] Vergleiche «Babylonische Turmbauszenen» in: Weltchronik Nr. 2921 Hofbibliothek Wien — Weltchronik Nr. 2502 Nationalmuseum München — Weltchronik cod. germ. 250 fol. 19 Staatsbibliothek München — cod. Nr. 5970 Germanisches Museum Nürnberg — Schedelsche Weltchronik — Breviarium Grimani — Pieter Brueghel — Carel v. Mander — Kaulbach usw. —

[2] Strauch: Monumente Germaniae. Hannover 1900. Band 3, Seite V.

einzigen Zug finden, der auch nur einigermaßen die Berechtigung zuließe, gerade diese beiden Handschriften in einen engeren Zusammenhang zu setzen, wenn auch einige Aeußerlichkeiten, die eben in der Behandlung des gleichen Stoffes liegen, zufällig übereinstimmen.[1]

Den entwicklungsgeschichtlichen Stand unserer Weltchronik cod. germ. 11 wird eine Betrachtung der «Turmbauszene» (fol. 15) hinreichend fixieren (Abb. 11).

In ganz einfacher schlichter Weise gibt der Miniator einen dünnen langgestreckten hohen Turm, der durch primitiv abgeschrägte Profilierungen in vier Stockwerke gegliedert ist. Ganz oben auf dem Turm finden wir zwei Maurer bei der Arbeit, der eine fügt soeben Stein an Stein, der andere prüft mit dem Richtlot seine Arbeit. Unten neben dem Turm bereitet ein Maurer Mörtel, zwei andere legen Baumaterialien in ein Schaff, um es an das Transportseil anzuknüpfen, während sich schließlich einer der Maurer des süßen Nichtstuns erfreut, indem er gemütlich einem Bund Ziegelsteinen nachsieht, wie er sich langsam am Seile in die Höhe bewegt. Friedlich sieht der ganzen Szene Gott Vater zu, von dem der Miniator aber nur den Kopf an den oberen Bildrand setzt. Rechts oben ist ohne allen Zusammenhang die Bauhütte gegeben, ein vollständiges Steinhaus mit abgedeckter Vorderseite, in dem der Bauherr und seine Steinmetzen steif neben einander stehen. Also in der allerprimitivsten Weise zeichnet der Miniator nur soviel, als eben unbedingt notwendig ist, um in der Phantasie des Beschauers einigermaßen ein Bild eines Turmbaues hervorzurufen.

Bedeutend entwickelter ist bereits Enenkels Weltchronik cod. germ. 5, die auf ihren 223 Folioblättern etwa 350 sehr gut erhaltene und trefflich ausgearbeitete Miniaturen auf blauem Grund aufweist, welche ungefähr um das Jahr 1370 angesetzt werden müssen. Daß Anlage und Auffassung bei unserer «Turmbauszene» auf fol. 29 im allgemeinen

[1] **Auf diese Weltchronik der fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek Regensburg, die mir Herr Archivrat Dr. Rübsam bereitwilligst zur Verfügung stellte, komme ich später noch zu sprechen.**

die gleiche ist, wie in cod. germ. 11, darf natürlich wieder auf die Bearbeitung des gleichen Themas in gleicher Zeitepoche zurückgeführt werden (Abb 12). Der Fortschritt indes zeigt sich mehr in der Ausführung, in dieser aber um so gewaltiger.

Schon der Turm selbst tritt viel plastischer hervor, indem er mit einer Kante nach vorn gedreht wird, im Gegensatz zur Weltchronik cod. germ. 11 fol. 15, wo der Turm noch mit der breiten Fläche im Vordergrund steht. Die Profilierungen sodann, welche die sechs Stockwerke voneinander trennen, treten schon viel markanter hervor und die Turmfenster, die im cod. germ. 11 nur durch einen schmalen schwarzen Streifen angedeutet waren, erhalten jetzt bereits Laibungen. Erhöht wird der plastische Ausdruck des Ganzen noch durch den Sockel, auf den der Miniator den Turm setzt, sowie durch die drei zum Portale führenden Stufen.

Deutlicher noch zeigt sich der Fortschritt in der Szene selbst. Ist dieselbe in der Weltchronik cod. germ. 11 im allgemeinen noch ziemlich steif, und ist höchstens da und dort ein nur wenig gelungener Versuch einer lebhaften Bewegung gewagt, so ist hierin mit unserer Weltchronik cod. germ. 5 ein gewaltiger Umschwung eingetreten. Oben auf dem Turme nämlich entwickelt sich bereits regstes Leben. Der eine der Bauleute dirigiert mit geschickter Handbewegung das Seil, damit das angeknüpfte Schäffchen glücklich oben anlangt, wobei er sich vorsichtig am Holzkran mit der linken Hand festhält, um ja nicht das Gleichgewicht zu verlieren, während sein Nachbar mit Fleiß und Sorgfalt Quader an Quader fügt. Oberhalb des Turmes ist Gott Vater schon wieder etwas weiter aus seiner «weißschäumenden» Wolke hervorgerückt. Am interessantesten aber ist es zu beobachten, wie bei unserer Weltchronik Gott Vater nicht mehr so steif und verbindungslos an den oberen Bildrand hinaufgeklebt ist, wie das noch bei cod. germ. 11 der Fall war, sondern, daß er bereits in direktem Verkehr tritt mit einem der Bauleute, der erschrocken aufblickt und dabei seine rechte Hand schützend vors Auge hält. Der gleiche Fortschritt macht sich auch unten am Turme bemerkbar. Die bei cod. germ. 11 noch hart am oberen Bildrande sehr unbeholfen angebrachte Bauhütte ist jetzt nach

unten verlegt und auf diese Weise mit dem dortigen Leben und Treiben in Verbindung gebracht. Das steife schematische Steinhaus mit Ziegeldach verwandelt unser Miniator in eine malerische Hütte, die auf vier Holzpfählen ein schützendes Obdacb trägt. In dieser Hütte sind nun nicht mehr eine Menge von Steinmetzen eng zusammengepfercht, sondern ganz bequem sitzen nur einige wenige in eleganter Haltung in ihrem kurzen schmucken Wams da, in eng anliegenden modischen Beinkleidern, spitzen Schnabelschuhen, auf dem Kopfe eine fein ausgezadelte Kapuze, und arbeiten fleißig mit spitzem Hammer an gotischem Maßwerk. Ein anderer Steinmetz neben der Hütte richtet mit Winkel und Hammer die Quadersteine zurecht. Das steife Männlein mit seiner Hacke links neben dem Turme ist nun freilich wieder weniger gut gelungen, geradezu famos ist hingegen der Handlanger, der mit seinem Schäffchen auf der Schulter in einer der Natur getreu abgelauschten Bewegung soeben die Treppe hinaufsteigt, und schon halb unter der Eingangstüre verschwindet. Vollkommen gleichen Schritt mit der geschickten Komposition hält auch die Technik. Das Ganze ist sehr sorgfältig gezeichnet, in feiner, glänzender Deckfarbe säuberlich ausgeführt und hebt sich so in günstiger Wirkung von dem hellen Blau des Grundes ab.

Von den vielen prächtigen Miniaturen dieses Codex (cod. germ. 5) müssen wir notwendig wenigstens noch zwei Proben heranziehen, um unser Bild von dem Stande der damaligen bayerischen Miniaturmalerei ganz zu vervollständigen. Vorerst verweise ich auf eine Schlachtendarstellung auf fol. 126. Hier soll die bekannte Stelle aus Buch Josue (10, 13) vom «Sonnenstillstand während der Schlacht» illustriert werden. Der Miniator greift den Moment heraus, in dem Josue soeben zum Himmel fleht. Ganz davon abgesehen, daß uns durch solche Schlachtenbildchen direkte, zuverlässige Quellen für die Kostüm- und Waffenkunde gegeben, bildet, trotz der mißlungenen Proportionen, das ganze Bildchen doch einen hervorragenden Beweis für die stets zunehmende Lebendigkeit, die der Miniator bereits zu erreichen strebt. Nicht mehr starr und unbeweglich steht jetzt noch Mann an Mann, sondern im Gegenteil, der Miniator sucht in den etlichen Rittern, die ihm zu einem Schlachten-

bilde vollkommen hinreichen, gerade die schwierigsten Stellungen und lebhaften Bewegungen zu geben, wenn auch nicht immer von dem erwünschten Erfolg gekrönt. So faßt z. B. ein Ritter von rückwärts her plötzlich seinen Gegner heftig am Kinn, um ihm das Schwert in die Brust zu stoßen, oder ein anderer fällt in kühnster Verkürzung vornüber vom Pferd, und dergl. Inmitten dieses bewegten «Schlachtengewirres» hebt sich in schärfstem Kontrast die ruhige Gestalt Josues ab. Gehüllt in ein langes Gewand mit großzügigem Faltenwurf, den Helm mit aufgeschlagener Visier auf dem Haupte, kniet er da, und erhebt Hand und Auge vertrauensvoll zum Himmel, flehend für sein bedrücktes Volk. Gerade in diese tiefempfundene Figur hat sich unser vertrauensseliger, mittelalterlicher Miniator besonders gut hineingelebt, ja in seinem Mitleben und Mitfühlen überschreitet er sogar den Bildrand, um gewiß Josues Flehen in graziöser Stellung affektvoll zum Ausdruck bringen zu können. Diese Miniatur läßt uns auch deutlich die gewaltige Differenz zwischen einer dramatisch bewegten und einer ruhigen Darstellung erkennen. Während erstere bei allen unseren mittelalterlichen Miniatoren dieser Epoche gerne noch fast zur Karikatur hinneigt, oder zum mindesten gewöhnlich noch sehr unbeholfen ausfällt, ist letztere ihrer Gestaltungsfähigkeit schon ziemlich angepaßt. Ueber dem Bildchen thront die Sonne, die ihre fein gezeichneten Strahlen den kämpfenden Israeliten zusendet, als Lohn für ihr unbegrenztes Vertrauen.

In der Darstellung der «Geburt Christi» (fol. 192) konzentriert der Miniator all sein Können, das er an den verschiedensten Stellen des Codex gezeigt, und erhebt so dieses Bildchen zur Perle der ganzen Handschrift. Von einem schützenden Strohdach überschattet, liegt auf einer Strohmatte Maria in langem blauen Mantel und reicht ihrem göttlichen Kinde die linke Hand. Der kleine, nackte Jesusknabe, auf Heu in sein Körbchen gebettet, von Ochs und Esel umgeben, erwidert in lebhafter Bewegung dankbarst den Gruß der Mutter. Zu ihren Füßen sitzt der langbärtige Josef in besorgter Erregung auf seinen knorrigen Stock gestützt, vertrauensvoll zum Himmel aufblickend. Die ganze Szene hat der Künstler in eine prächtige Landschaft gesetzt. Weit nach rückwärts erstreckt sich

eine mit bunten Blumen besäte Wiese, die von einem Bächlein durchschlängelt wird, über das zwei zierliche Stege führen. Zu beiden Seiten weidet eine Herde, die sich aber in echt mittelalterlicher Weise nur aus einem Schaf, einem Ziegenbock, zwei Schweinchen und aus zwei lebhaft miteinander raufenden Widdern zusammensetzt; auch ein Reh fügt der Miniator bei, nicht aber, als ob auch dieses zur Herde gehören sollte, sondern bloß aus reiner Lust am Zeichnen. Den abschließenden Hintergrund bilden zwei, hoch auf spitzen Felsen thronende Burgen, über welchen schwebende Engel den lebhaft und erstaunt bewegten Hirten die große Freudenbotschaft verkünden.

An dieser Miniatur können wir nun eine Reihe der erfreulichsten Beobachtungen machen. Vorerst gewährt uns dieselbe einen ausgezeichneten Einblick in den Ideenkreis eines mittelalterlichen Illuminators, einen Einblick in sein innerstes Denken und Fühlen, kurz in seine geistige Welt. Der Hauch poetischen Reizes und kindlicher Naivität liegt über dem Bildchen, das mit größter Lust an genauer Zeichnung und an bunten Farben auf das sorgfältigste ausgeführt ist. In diesem feinen Eingehen auf das Detail der Szenerie, angeregt durch den unersättlichen Trieb zu erzählen, zeigt sich wieder so recht der bayerische Charakter. Ferner sucht der Miniator hier zum erstenmale eine größere Landschaft in perspektivischer Vertiefung darzustellen, wobei jedoch das Ganze immer noch mehr wie aus der Vogelperspektive gesehen erscheint. Das Wichtigste aber ist wohl, daß jetzt bereits die gesamte Naturbeobachtung so erheblichen Fortschritt zeigt, und überall regstes Leben aufzukeimen beginnt.

Endlich noch kurz einige Bemerkungen über den ornamentalen Schmuck dieser Handschrift. Höchst charakteristisch für die Weltchroniken ist das im allgemeinen überaus spärliche Auftreten von Randleisten, was darin gründet, daß diese Weltchroniken nicht auf prächtigen Schmuck ausgehen — ohne letzteren jedoch keineswegs gänzlich ausschließen zu wollen — sondern, daß sie in allererster Linie durch ihre zahlreichen Miniaturen dem Leser Unterhaltung bieten wollen. Nur das Titelblatt trägt eigentlich einen repräsentativen Rankenschmuck, der aber noch vollkommen flächenhaft, ohne jeden

plastischen Ausdruck gegeben. Die Stengel sind hier noch bandartig und tragen scharf ausgeprägten ornamentalen Charakter, den auch die eckigen Stengelbiegungen deutlich erkennen lassen. Fol. 19 erinnert in der, von der Initiale «N» auslaufenden Ranke lebhaft an Formen der Schmiedetechnik, so besonders durch die in Form eines runden Eisenstabes gebildeten Stengel, oder durch die an den Abzweigungsstellen eingeführten Ringe, oder endlich auch durch die dreifachgelappten Blätter mit ihren «getriebenen» Buckeln.

Im innigen Zusammenhang mit der eben betrachteten Weltchronik cod. germ. 5 steht die schon früher erwähnte Weltchronik der fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek in Regensburg, in der Strauch,[1] wie schon oben bemerkt, anscheinend einen Zusammenhang speziell mit cod. germ. 11 erblicken wollte. Von der Unrichtigkeit gerade dieser Zusammenstellung wird uns ein genaues vergleichendes Studium der «babylonischen Turmbau-Darstellungen» vollkommen überzeugen (Abb. 13). Mag ja wohl in der Thurn- und Taxis'schen Handschrift (fol. 21) das Verlegen der Bauhütte an den oberen Bildrand mit der Weltchronik cod. germ. 11 übereinstimmen, so dürfte das doch wieder als eine nur nebensächliche Aeußerlichkeit gänzlich belanglos sein, gegenüber den vielen, wirklich auffallenden Uebereinstimmungen, welche der Thurn- und Taxis'sche Codex hingegen mit cod. germ. 5 zeigt. Ich verweise z. B. nur auf die Schiefstellung des Turmes, auf die gleiche Anordnung der Figuren, vor allem aber auf den «Handlanger», der mit einem Schäffchen auf der Schulter unter dem Turmeingang plötzlich verschwindet — alles genau so, wie in cod. germ. 5. Derartige gleiche Darstellungen, wie die letztgenannten entstehen wohl nur schwerlich ohne jegliche Anlehnung, und lassen im Verein mit noch vielen anderen ähnlichen Uebereinstimmungen mit Sicherheit eine gewisse engere Verwandtschaft beider Handschriften ahnen, sei es nun, daß sie direkt oder indirekt voneinander abhängig sind. Während also diese Thurn- und Taxis'sche Handschrift sicherlich nicht mit cod. germ. 11

[1] Strauch, a. a. O., S. V.

in engere Verbindung zu bringen ist, dürfte hingegen ein wohl berechtigter Zusammenhang mit cod. germ. 5 anzunehmen sein. Keineswegs möchte ich indes hierin so weit gehen wie A. Schultz,[1] der, durch die «Aehnlichkeit der Figuren» verleitet, die Thurn- und Taxis'sche Weltchronik und die Weltchronik cod. germ. 5 sogar von demselbem Maler ausgeführt wissen will. Gegen letztere Ansicht sprechen entschieden sowohl inhaltlich die fast gänzlich gleiche Auffassung und Anlage in den einzelnen Szenen, als auch technisch-formell Farbengebung und Zeichnung. Gerade das direkte Anschließen, besonders in einzelnen Punkten, das direkte Nachbilden von einzelnen Figuren selbst bis ins Detail, wie wir es schon in der «Turmbauszene» gesehen haben, spricht laut gegen einen Maler, der sich gewiß nicht in so kleinlichen Punkten vollkommen genau wiederholt hätte. Sehr deutlich läßt z. B. die kleine, nur begonnene Darstellung der «Geburt Christi» (fol. 123 v.) in der Thurn- und Taxis'schen Handschrift den Kopisten erkennen, der an ganz äußerlichen Punkten kleben bleibt und, genau der «Geburt Christi» in cod. germ. 5 entsprechend, die doppelt eingerollte Matte, auf der Maria ruht, nachzeichnet, oder ebenso wie sein Vorgänger im Hintergrund die beiden Hügel andeutet, auf die auch noch die beiden Burgen hätten kommen sollen, oder der in der gleichen Weise die zwei Schweinchen direkt aufeinander hinaufmalt· — aber das alles in möglichst geistloser Weise, ohne einen Funken von Leben. Das Christkindlein schnürt er noch nach alter Sitte bis zum Kopf in Windeln, und Maria läßt er unbeholfen, den Kopf müde in die Hand stützen, im schroffsten Gegensatz zu der herzlich, innig bewegten Szene in der Weltchronik cod. germ. 5.

Wenn dann der Miniator der Regensburger Handschrift an manchen Stellen doch einige Kleinigkeiten hinzufügt, so sind das wieder nur äußerliche Ergänzungen, die gerade für einen Kopisten charakteristisch sind. Wie jeder Kopist, so sucht auch dieser eben rein durch äußerliche Zutaten das zu ergänzen, was ihm an innerer Tiefe fehlt. So schmückt er z. B. durchwegs den blauen oder roten Grund der Bilder mit weißen,

[1] A. Schultz, a. a. O., S. 370.

feinen Ornamenten, was bei cod. germ. 5 nur bei einer einzigen Szene, und hier wohl erst nachträglich geschehen ist.

Gegen einen gemeinsamen Maler beider Handschriften spricht endlich nicht zum geringsten die vollkommen geänderte Farbenstimmung. An Stelle der hellglänzenden Farben, wie sie cod. germ. 5 zeigte, ist eine durchwegs dunklere Tönung getreten mit satteren, gedeckteren Farben, die nicht mehr das Weiß des Pergaments durchschimmern lassen. Hiedurch ist im allgemeinen eine viel malerischere Wirkung erzielt worden, freilich auf Kosten der Zeichnung. Wohl kaum ist nun anzunehmen, daß ein mittelalterlicher Miniator in so kurzer Zeit seine Maltechnik bezw. seine Farbenstimmung so total geändert hat, wie dies aber unbedingt der Fall gewesen sein müßte, sollten beide Handschriften von ein und derselben Hand illustriert sein.

Interessant ist demnach zu beachten, wie diese etwa um 1380 entstandene Weltchronik der Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek, trotzdem sie an cod. germ. 5 besonders laut anklingt, doch wieder in gar manchen Punkten divergiert. Einen Fortschritt bedeutet dieser Regensburger Codex in erster Linie nur in der technischen Ausführung, mag nun dieser Fortschritt Produkt eigenster Persönlichkeit sein, oder mag er in der um einige Jahre fortgeschritteneren Zeit gründen. —

An das Ende des Jahrhunderts führt uns Rudolf von Montforts Weltchronik aus Benediktbeuren (cod. germ. 4), von welcher uns nur 40 Blatt erhalten sind, die aber in ihren Miniaturen einen sehr erfreulichen Abschluß des 14. Jahrhunderts bilden. Vor allem hat sich nämlich die malerische Gesamtwirkung wesentlich gesteigert, wobei Zeichnung wie Farbengebung leider zu gerne etwas stark vernachlässigt wurden, ja manche Teile überhaupt nur halb vollendet blieben. Wenn wir zunächst wieder auf unsere «Turmbauszene» (fol. 25) eingehen, so zeigt sich sogleich, daß der malerische Eindruck schon durch den massigeren, breiter angelegten Turm mit seinen kräftigeren Profilierungen bedeutend gesteigert ist, gegenüber den früheren, nur sehr dünnen, langgestreckten Türmchen. Ein kompositionell geschlossenes Gesamtbild ist sodann glücklich dadurch erreicht, daß die Tradition, die Bauhütte etwas vom Turm gesondert darzustellen,

jetzt durchbrochen, und dafür diese Gruppe direkt vor den Turm gesetzt wird (Abb. 14). Den überraschendsten Fortschritt indes bietet die große Lebendigkeit und Freiheit in den Bewegungen. Gott Vater z. B. der früher noch zu tiefst in die Wolken gehüllt war, stützt sich jetzt auf den oberen Bildrahmen, in lebhafter Geste mit der Rechten das frevelnde Volk von sich weisend, warnend die Linke erhoben. Und erst welch ein hoch erfreulicher Fortschritt unten am Turme! Wohl ist ja das oft wiederkehrende Motiv, einen Fensterstock mit Maßwerk zu schmücken, ein von den Ahnen ererbtes, aber, während auf früheren Bildern der Steinmetz einen gewaltigen, an einem langen Stiele befestigten spitzen Hammer unbeholfen in beiden Händen hält und unbarmherzig auf das zierliche Maßwerk losschlägt, fast als wollte er es zertrümmern, führt auf unserem Bilde der Steinmetz geschickt und bedächtig seinen hölzernen Hammer, mit dem er zwar mit Wucht, aber mit verständiger Wucht emsig auf den Meißel klopft. Ebenso geschickt verstehen auch die anderen Bauleute ihre Geschäfte zu erledigen, tüchtig Axt und Hammer zu führen, oder Baumaterialien mittels eines Leitseiles vorsichtig auf den Turm zu dirigieren. Die Bewegungen sind sogar so treffend gelungen, daß man fast glauben möchte, man befinde sich schon in vorgerückterer Zeit, würde nicht sofort die neben dem Turm stehende Riesengestalt die angenehme Illusion stören. Fast so groß nämlich wie der Turm selbst, steht nebenan der Bauherr in mittelalterlicher Rüstung, einen gewaltigen Schild auf dem Rücken, versehen mit starken Beinschienen und langem Schwerte, als Stock fast einen Baumstamm auf der Schulter, und mächtig die Rechte erhoben, um fortwährend sein Volk zu emsiger Arbeit anzufeuern. In dieser Riesengestalt tritt uns deutlich das mittelalterliche Verhältnis zwischen Herrscher und Untertan entgegen. An Macht und Geist hoch über seinem Volke stehend, malt der Miniator seinen Gebieter auch in außergewöhnlichen Dimensionen, Furcht und Hochachtung zugleich bekundend.

Neben dieser interessanten Turmbauszene würden noch eine Reihe anderer Miniaturen den steten Fortschritt bezeugen, jedoch nur auf eine einzige Darstellung will ich noch hinweisen, die den Unterschied zwischen cod. germ. 5 und cod.

germ. 4 besonders kontrastierend zeigt, nämlich auf die «Vertreibung aus dem Paradies», das Schlußbild zur Paradieseserzählung. Cod. germ. 5 gibt auf fol. 44 in nur kleinem Format das erste Elternpaar, wie es eben von einem Engel mit gezücktem Schwerte vertrieben wird. Cod. germ. 4 hingegen führt uns auf fol. 14v. an die Paradiesespforte selbst und läßt uns hineinblicken in den mit gotischer Zinnenmauer umschlossenen Garten reichster Vegetation, aus dem die vier mächtigen Paradiesesflüsse strömen. Auf das lebhafteste ist diese Szene geschildert: Der Engel, dessen Haare vor gerechtem Zorne in Strängen fliegen, steht mit gezücktem Schwerte unter dem Torbogen. In kindlich naiver Weise wälzt Adam, der sich hier im Gegensatz zu cod. germ. 5 schon allein durch seine Haartracht typisch von Eva unterscheidet, die ganze Schuld auf seine Genossin, die von Schmerz und Scham überwältigt mit der Hand ihr Gesicht verhüllt. —

Dieselbe scharfe Naturbeobachtung kommt auch in der Ornamentik zum Vorschein. So zeigt z. B. auf fol. 2v. die Randverzierung schon regeres Leben. In die saftigen Ranken fügen sich Medaillons mit Prophetenbildern, und neben den mannigfaltigsten bandartigen Verschlingungen finden sich naturalistische Blätter und fein stilisierte Knospen. In gelungenster Weise benützt auf fol. 27 der Miniator die oberhalb und unterhalb der Initiale «D» einmündende Ranke, um korrespondierend Gott Vater und Abraham hervorsprossen zu lassen, die in lebhaften Verkehr miteinander treten. Gerade dieses organische Einfügen von Personen in die malerischen Ranken in Verbindung mit den vielen humorvollen reizenden Randzeichnungen, wie z. B. ein Eichhörnchen, ein Pfau, ein Klarinette blasendes Häschen, ein Reiher oder ein galoppierender Hase, sind die erfreulichsten Vorboten der so reichen Randverzierungen des 15. Jahrhunderts, die dann mit Dürer ihre höchste Blüte erreichen sollten.

Schließlich möchte ich noch auf den Unterschied hinweisen, der zwischen den Randleisten dieser Weltchroniken und jenen der liturgischen Handschriften besteht, wie wir solche z. B. in der Bibel aus dem Kloster Diessen gesehen haben. Hier wie dort will der Miniator jedesmal etwas ganz anderes bewirken. Dort

wird in den Randleisten ein würdiger Schmuck der hl. Bücher angestrebt, hier dagegen sollen diese Randverzierungen doch in allererster Linie nur zur Unterhaltung dienen, mag auch ein gewisser repräsentativer Charakter diesen oft sehr reich ausgestatteten Weltchroniken immerhin anhaften.

So bieten uns also auch diese Weltchroniken-Miniaturen eine Summe der interessantesten Punkte, die sich wieder zu einer k o n t i n u i e r l i c h a u f s t e i g e n d e n E n t w i c k l u n g s l i n i e zusammenfügen lassen.

2. Kapitel.

Miniaturen anderer weltlicher Handschriften.

Gleichsam als Anhang oder Ergänzung zum vorausgehenden Kapitel möchte ich, um auf den vielseitigen Gebrauch der Miniaturen hinzuweisen, hier noch ganz kurz einige interessante Miniaturen aus anderen weltlichen Handschriften der k. b. Hof- und Staatsbibliothek München anfügen.[1] Die Behandlung letzterer in einem abgetrennten Kapitel gründet jedoch keineswegs etwa in einem prinzipiellen Gegensatz, sondern diese Loslösung wurde nur gewählt, um die zusammenhängende Darstellung der Weltchroniken nicht zu stören.

Vor allem dürfte interessant sein zu beobachten, wie man im 14. Jahrhundert auch bei Büchern, die an sich überhaupt keine Illustration nötig gehabt hätten, doch nicht vollständig auf dieselben verzichten wollte und so z. B. in dem 1108 Folioblätter starken «Vincenti Bellovacensis speculum historiale (cod. lat. 8201 c aus Metten) wenigstens auf einer Seite (fol. 9 v.) eine mit Randleiste sogar 14 cm große Initiale einfügte. Auffallen muß bei dieser, nach einer Notiz auf fol. 1 um 1332 entstandenen

[1] Außer diesen finden sich in genannter Bibliothek noch eine Menge von Miniaturen in Dekretalien-Sammlungen und sonstigen theologischen Werken, welche oft hübsch gezeichnete Initialen und reichliche Droleries enthalten, auf die ich aber hier nicht eingehen will, da sie keine besonders kunsthistorische Bedentnng haben, sondern höchstens beredtes Zeugnis ablegen von der großen Vorliebe des 14. Jahrh. für Miniaturen.

Handschrift, daß diese eine in Rot und Blau gezeichnete Initiale in ihrer Füllung lavierte Droleries zeigt, aus denen so natürliche Ahornzweige herauswachsen, daß ihre feingezackten, scharf konturierten Blätter fast zur Annahme direkten Anschlusses an die Natur zwingen. Erfreulicher noch ist die Jagdszene, die der Miniator wieder etwas gar flüchtig in das naturalistisch gezeichnete Eichlaub der Randleiste setzt. Rechts unten kauert bedächtig der Jäger, der durch einen kräftigen Stoß in sein Horn das Getier des Waldes aus seiner friedlichen Ruhe aufschreckt. Lustig springt sein Hündchen dem aufgescheuchten Hirsch nach, der schon vor Ermattung seine rote Zunge heraushängen läßt, während sich der bequeme Bär erst gemächlich zur Flucht bereit macht, das Häschen aber eben noch umblickt, um sich in dieser höchst gefährlichen Situation möglichst rasch zu orientieren. Wirklich drollig ist eine solche der Natur genau abgelauschte Szene, besonders wenn sie uns in so zartem Kindesalter der Kunst entgegentritt.

Auch von den schon seit mehreren Jahrhunderten üblichen illustrierten Kalendarien enthält die Staatsbibliothek in München ein Exemplar (cod. germ. 32) vom Jahre 1368, das ebenso wie alle anderen gleichzeitigen Handschriften die charakteristischen Fortschritte des 14. Jahrhunderts aufweist. Wohl schließen sich diese Miniaturen ihrem thematischen Inhalte nach naturgemäß noch sehr enge an die alte Tradition an, doch die Form dieser in lavierter Federzeichnung flüchtig ausgeführten Bildchen läßt das mächtige Streben nach Naturwahrheit deutlichst erkennen. Da braucht man ja nur den im «März» (fol. 6 v.) pflügenden Bauern betrachten, der durch das häßliche Profil fast zur Karikatur geworden. Wie getreu zeichnet hier nicht der Miniator den Pflug in allen seinen Teilen, und wie drastisch bewegt gibt er nicht die lebhaften Pferde, die bei äußerster Kraftanstrengung keuchend ihre Zunge herausstrecken.

Ruhiger wirkt das graziöse Liebespärchen im «Monat Mai» (fol. 7 v.). Unter einem Baume sitzt auf blumigem Rasen der galante Ritter und verehrt seiner Geliebten eine Blume. Unwillkürlich wird man da erinnert an den Vers, der in einer schon aus dem beginnenden 13. Jahrhundert stammenden

Sammlung von Vagabundenliedern (München: cod. 4660 cod. pict. 72 fol. 64 v.) einer ähnlichen Darstellung beigeschrieben steht: «Suscipe flos florem, quia flos designat amorem».

Als Vorläufer des Höhepunktes unserer Entwicklungsreihe können wir, besonders was den Fortschritt in der Technik betrifft, den Schachzabel des Jakobus de Cessolis (cod. germ. 49) ansehen, der nach einer Notiz auf fol. 55 «geschrieben, da man zalt nach Christi gepurt vierzehn hundert jar und in dem sibenden jar dez mitichen nach dez hailigen chraiveztag, als es erfunden ward». Die Miniaturen dieses Codex, der sicherlich in Bayern gefertigt wurde, wie ja auch schon der echtbayerische Dialekt bezeugt, sind uns im allgemeinen so unversehrt erhalten, als ob sie erst frisch aus der Hand des Malers hervorgegangen wären. Die 13 Schachfiguren erfreuen uns besonders durch ihre scharfe Zeichnung und äußerst gelungene Farbengebung, und besitzen neben ihrem hohen kulturhistorischen [1] Werte vor allem eine hohe kunsthistorische Bedeutung, insbesondere durch den Schach-«König» auf fol. 4. Diese Miniatur zeigt uns nämlich eine kleine Weiterentwicklung in der Darstellung eines Innenraumes. Zur Darlegung dieses Fortschrittes dürfte es vielleicht geraten sein, auf zwei frühere Versuche, einen Innenraum zu bilden, hinzuweisen, und zwar zunächst auf die «Bauhütte» aus der Weltchronik cod. germ. 11 fol. 15, aus dem 1. Drittel des 14. Jahrhunderts stammend (Abb. 11), und dann auf das «Mahl Nabuchodonosors» aus der Weltchronik cod. germ. 5 fol. 172 v. etwa vom Jahre 1370.

Begnügte man sich zum Beginn des 14. Jahrhunderts damit, einen Innenraum noch lediglich durch einen etwa auf Pfeilern ruhenden Bogen nur anzudeuten, so versucht der Miniator im ersten Drittel des Jahrhunderts eine Lösung des Problems, indem er ein ganzes Haus zeichnet und die Vorderseite gleichsam abhebt, um so Einblick in das Innere zu gewähren. Fortgeschrittener arbeitet schon wieder der Miniator

---

[1] **Der Schachzabel gibt uns nämlich die verschiedensten Stände in ihren Trachten, wie z. B. einen Gelehrten, Ritter, Gärtner, Fleischer, Schneider usw. Vergleiche Schultz, a. a. O., Tafel 24 und 25.**

von 1370, der nicht mehr ein vollständiges Haus benötigt, sondern mit zwei kulissenartig aufgestellten fein maserierten Holzwänden ausreicht, die er mit Fensteröffnungen und durchbrochenen Krönungsverzierungen versieht, durch welche aber immer noch der blaue Himmel hereinbricht, so daß also der Innenraum noch keineswegs vollständig für sich abgeschlossen ist, wenn auch auf die eigentliche Außenansicht schon völlig verzichtet ist.[1] Unseren «Schachkönig» aber setzt der fortschrittliche Miniator von 1407 bereits in eine Säulenhalle, wobei er auf jeglichen Ausblick ins Freie vollkommen verzichtet. Gewiß gehört diese letztere Szene zu den allerersten Versuchen, einen Innenraum als Teilausschnitt, als selbständiges, von seiner Umgebung losgelöstes Ganzes zu zeichnen.

Und nun sind wir am Schluß unserer Studie angelangt, bei der Regula sancti Benedicti (cod. lat. 8201 d), die im Jahre 1414 in Metten gefertigt wurde, und zwar von demselben[2] Miniator, von dem auch die schon früher erwähnte Mettener Biblia pauperum stammt. In dieser Handschrift führt er uns in einer langen Reihe von kleinen Gemälden und Zeichnungen das ganze Leben des hl. Benediktus vor Augen. Um zu sehen, wie dieser Miniator in genialster Weise das gesamte Können, das sich das 14. Jahrhundert in stiller Arbeit und mühevollem Ringen erworben, zusammenfaßt, da brauchen wir nur eine einzige Miniatur herausgreifen, etwa die Szene auf fol. 5: «Der jugendliche Benedictus und seine Erzieherin in der Einsamkeit». Wie präzis und scharf ist hier die Zeichnung, wie milde und fein gestimmt die glänzend glatte Farbe, wie edel sind alle Bewegungen, fern jeglicher Karikatur. Weit hat sich das Auge des Miniators für die Natur geöffnet. Ja erstaunt sind wir, wenn wir jetzt um 1414 beobachten, wie dieser Miniator die Landschaft bereits fein aufgreift, wie er die Perspektive scharf ins Auge fassend ganz richtig die ferner liegenden Berge in immer dichtere Nebel hüllt, bis der Rand des Horizonts endlich in helle lichte Färbung übergeht, wie er

[1] Gegenüber A. Kautzsch, «Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter». Straßburg 1894. Seite 43.

[2] Riehl, a. a. O., Seite 14.

die Wolken fein abtönt, vom dunklen Blau bis ins zarte Weiß, wie er sogar die Sonne zart hinter den Bergen heraufsteigen läßt, ihre goldenen Strahlen in die weite Gegend sendend, selbst andeutungsweise von einem ganz zarten Morgenrot begleitet. Sicherlich bedingt eine so treffliche Landschaft, bei der wohl zum erstenmal das Beleuchtungsproblem wenigstens leise berührt ist, eine künstlerische Persönlichkeit, die sich über den Durchschnitt hoch erhebt, eine Persönlichkeit, die eben fähig ist, ein Werk zu schaffen, welches das Produkt jahrhundertlangen Suchens und mühevollen Ringens mit persönlichster Kraft nochmals zusammenfaßt, und hierdurch einen markanten Höhepunkt in der langen Entwicklungsreihe der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts schafft, zugleich aber auch einen hoffnungsvollen Ausblick auf die ferne Zukunft eröffnet.

Rückblick.

Ein Rückblick auf vorliegende Studie dürfte etwa folgende Hauptresultate ergeben:

1. Die Entwicklung der bayerischen Miniaturmalerei im 14. Jahrhundert ist eine kontinuierliche, wie ja die ununterbrochene aufwärtssteigende Entwicklungslinie, besonders in den verschiedenen «Daniel- und babylonischen Turmbauszenen», gezeigt, so daß sich also unsere prächtigen Mettener Miniaturen nur als Endresultat fortgesetzten rastlosen Schaffens erklären lassen.

2. Indem nun diese Entwicklungsreihe innerhalb Bayern lückenlos sich uns darbietet, bildet sie zugleich auch den zwingendsten Beweis für ihre Selbständigkeit. So sind wir also in keiner Weise genötigt, einen direkten Einfluß von auswärts anzunehmen, obwohl natürlich von der Annahme gelegentlicher Anregung keineswegs Umgang genommen werden braucht, zudem sich ja in den größeren bayerischen Klosterbibliotheken damals auch Handschriften mit französischen, niederländischen, italienischen und böhmischen Miniaturen befanden.

3. Zwischen den einzelnen Handschriften-Gattungen ist wie im Texte, so vor allem in der Anlage der Miniaturen ein entschiedener Kontrast zu beobachten, insofern sich nämlich die liturgischen Handschriftenillustrationen scharf absetzen von den geistlich-didaktischen, und noch schärfer von den weltlichen Miniaturen. Selbst die Unterabteilungen, vor allem die der

didaktischen Handschriften, differieren wieder stark voneinander, wie wir gesehen. Alle diese Differenzen sind nun bedingt zum Teil wohl durch den darzustellenden Stoff, vielmehr aber noch durch die jeweilige Zweckbestimmung, welche den verschiedenen Arten von Handschriften eigen. Interessant ist also, selbst bei dieser relativ noch sehr primitiven Kunst wenigstens in den einzelnen Gattungen der Miniaturen eine individuelle, nach Zweck differierende Behandlung beobachten zu können. In diesem inneren Gegensatze gründet auch das ganz verschiedene Tempo, in dem die einzelnen Miniaturgattungen in ihrer Entwicklung fortschreiten. Während nämlich z. B. die Miniaturen der liturgischen Handschriften nur sehr langsam sich zu entwickeln vermögen, macht sich der Fortschritt bei den geistlich-didaktischen oder gar erst bei den rein weltlichen Handschriften-Miniaturen bedeutend auffallender bemerkbar.

4. Was nun die technische Ausführung betrifft, so treten Deckmalerei und Federzeichnung nicht nacheinander, sondern gleichzeitig nebeneinander auf, indem in dieser Zeit die Wahl der Technik beinahe einzig und allein wieder von der jeweiligen Zweckbestimmung des Codex abhängt. Janitschecks Ansicht,[1] die Differenz zwischen Deckmalerei und Federzeichnung sei auf höfischen bezw. volkstümlichen Kunstcharakter zurückzuführen, scheint mir vollkommen unmotiviert. Fast naturgemäß verlangen ja doch die liturgischen Handschriften nach dem reicheren Schmuck der Deckmalerei, die rein didaktischen Werke hingegen, insbesondere die Biblia pauperum und Specula humanae salvationis, die als Lehrmittel damals oft in etwas größerer Anzahl nötig, müssen sich indes auch mit flüchtiger, mehr handwerksmäßiger Federzeichnung begnügen, während endlich die Miniaturen der weltlichen Handschriften, an ihrer Spitze die der Weltchroniken, technisch-formell in der Mitte stehen zwischen beiden Techniken, wie sie ja auch inhaltlich eine Mittelstellung einnehmen, indem sie mit dem vorherrschenden unterhaltenden Moment zugleich doch auch, — schon wegen ihrer Kost-

[1] Janitscheck, a. a. O., S. 169.

spieligkeit — einen gewissen repräsentativen Charakter in sich schlossen.

5. Das Hauptmoment in der Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts jedoch besteht sicherlich darin, daß sich jetzt das Auge des Miniators stetig weiter für die Natur öffnet, und sich so der Keim frischen Lebens in den Miniaturen, ebenso wie in den gleichzeitigen Werken der Plastik[1] zu regen beginnt. Dieses energische Streben kommt besonders zum Ausdruck inhaltlich durch die große Erzählungslust, die ja vor allen dem bayerischen Volksstamm als Nationalgut in die Wiege gelegt, sowie durch seine genaue Beobachtungsgabe, die manchmal selbst bis in das kleinste Detail vorzudringen fähig. Letztere charakteristische Eigenart führt eben auch zu dem erfreulichen Versuche, zum erstenmale bei der Landschaft, wenn auch nur ganz leise, das Lichtproblem zu streifen. — Wenn sodann die Miniatoren in ihrem ernsten Streben nach bestmöglichster Naturtreue und Lebendigkeit bereits die kühnsten Bewegungen und Stellungen wagen, die naturgemäß, infolge der oft noch zu großen Unbeholfenheit in der Zeichnung, nur allzuoft zur Karikatur werden, so sind diese Versuche doch keineswegs zu bedauern, sondern sie sind vielmehr lautsprechende Propheten einer anbrechenden neuen Zeit.

So können wir also die bayerische Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts mit vollstem Rechte als den Frühling bezeichnen, welcher in seinen zarten und unansehnlichen Trieben bereits den reichen Sommer ankündigt, der im 15. Jahrhundert immer üppiger erblühen sollte, um dann endlich in Dürer die reifste Frucht zu zeitigen. —

Für einen mehr ästhetisierenden Kunstfreund mag nun wohl die Miniaturmalerei der eben betrachteten Epoche weniger direkten Genuß bieten, um so größeres Interesse erregt sie dafür bei einem Kunsthistoriker, der eben in ihr nicht nur ein gleichberechtigtes, sondern vielmehr ein ungemein notwen-

---

[1] Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. München 1902, S. 31—61.

diges Glied der bayerischen Kunstgeschichte erblickt, ein Glied, das *die folgende Blütezeit bedingt*, das um so schätzenswerter, als eben nur die *Miniaturmalerei allein* uns die Möglichkeit bietet, den damaligen *schrittweisen Entwicklungsgang* der *Malerei überhaupt* zu fixieren. —

Verzeichnis der Handschriften.

Sämtliche Handschriften sind im Besitze der k. b. Hof- und Staatsbibliothek München, mit Ausnahme der beiden vermerkten.

Verzeichnis der Reproduktionen.

TAFELN

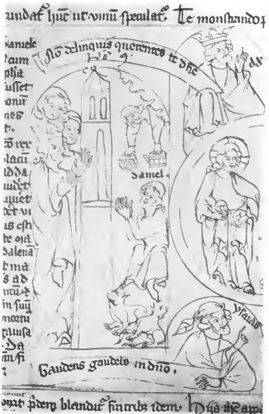


Abb. 1. «Daniel in der Löwengrube» aus der Regensburger Biblia pauperum: cod. lat. 23 425 fol. 7. — (zu Seite 19).



Abb. 2: «Daniel in der Löwengrube» aus der Benediktbeurer Biblia pauperum: cod. lat. 4523 fol. 56. — (zu Seite 21).



Abb. 3: «Daniel in der Löwengrube» aus der Tegernseer Biblia pauperum: cod. lat. 19 414 fol. 168. — (zu Seite 22).



Abb. 4: «Daniel in der Löwengrube» aus Biblia pauperum: cod. lat. 23 426 fol. 8 v. — (zu Seite 23).



Abb. 5: «Daniel in der Löwengrube» aus Biblia pauperum: cod. germ. 20 fol. 17. — (zu Seite 24).



Abb. 6: «Daniel in der Löwengrube» aus der Metten-ner Biblia pauperum: cod. lat. 8201 fol. 88. — (zu Seite 26).



Abb. 7: «Daniel in der Löwengrube» aus Speculum humanae salvationis: cod. lat. 23438 fol. 31. — (zu Seite 29).



Abb. 8: «Daniel in der Löwengrube» aus Speculum humanae salvationis: cod. lat. 146 fol. 16. — (zu Seite 29).



Abb. 9: «Daniel in der Löwengrube» aus Weltchronik: cod. germ. 5 fol. 172. — (zu Seite 39).



Abb. 10: «Daniel wird aus der Löwengrube befreit» aus Weltchronik: cod. germ. 5 fol. 172. — (zu Seite 40).

Abb. 11. «Babylonischer Turmbau» aus Weltchronik: cod. germ. 11 fol. 15. — (zu Seite 43).

Abb. 12: «Babylonischer Turmbau» aus Weltchronik: cod. germ. 5 fol. 29. — (zu Seite 44).

Abb. 13: «Babylonischer Turmbau» aus der Thurn- und Taxis'schen Weltchronik: fol. 21. — (zu Seite 48).

Abb. 14: «Babylonischer Turmbau» aus Weltchronik: cod. germ. 4 fol. 25. — (zu Seite 50).











image
not
available

image
not
available



FIRE





